الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة — Université 8 Mai1945 Guelma

كلية: الآداب واللغات — Faculté: Lettres et Langues

جماليات التناص

في ديوان البوصيري

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

في الأدب العربي القديم

إعداد الطالب

رشيد فوحان

إشراف الدكتوره:

فريده زرقين

لجنة المناقشة:

أ د	بلقاسم بلعرج	رئيساً	أستاذ التعليم العالي	جامعة قالمة
د	فريده زرقين	مقرِّراً	أستاذة محاضرة-أ-	جامعة قالمة
د	فاتح حمبلي	ممتحنا	أستاذ محاضر -أ-	جامعة أم البواقي
د	رشيد شعلال	ممتحنا	أستاذ محاضر -أ-	جامعة قالمة

السنة الجامعية:1433 هـ- 1434 هـ - 2012م – 2013 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي ٱلَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَٱلَّذِينَ لَا
يَعْلَمُونَ ۗ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ ٱلْأَلْبَٰبِ ﴿٩﴾﴾

سورة الزمر: الآية 09

http://abbassa.wordpress.com تحميل كتب

شكر وعرفان

أتردَّد باحثا عن أكاليل شكر في بساتين الكلمات تُهدَى لِكلٍّ من بذَل من محبّتِه لي ولَو كمِفحَص قطاة من دعاء وسعي وصبر، ما زلتُ أذكرُها ويطِلُّ عليَّ طيفُها وبشائرُها، فبِمَا رحمة من الله وعون هَيَأ لي – هكَذَا– أنَاساً رَافقُوني في درب محفوفٍ بالأتعابِ والمصاعب، فلَهُ الحمدُ من قبلُ ومن بعدُ، تصاغرَ في نعمه الشُّكر فلاَ يُعرِب عنه ناطقٌ مُفوَّهٌ.

ما كان هذا الجهد ليكون لولا العيون التي رافقت خطاي وأخذت بيدي كرمًا وعطاء؛ أولئك جمع من أفراد أسرتي آزرتني في ساعات طوال:

إلى اللَّذَين أحاطني التوفيق بدعائِهما ونَالَني من الفضلِ حِرصُهُما، وسَرَّني وجودهما وانبثَقَت ثِقتي بنفسي على أيديهما – وَالِدَيَّ الكريمين–.

إلى الأساتذة والأصدقاء الفضلاء، وكل من وجدهم على حين غرة، أذكرتني بهم معية الله في تيسير سبل الوصول إلى المأمول، إليهم جميعا وإلى فضلهم كل الشكر والعرفان والامتنان.

أخص بالذكر الدكتورة الأستاذة الفاضلة "فريدة زَرقِين" التي تجشَّمَت قراءة البحث ورَعَت أفكاري بعين خبرتها، بعد أن هذَّبت عنوان المذكرة وواكبت نموها حتى استوت على سوقها، وأَقَالَت مَا بها من عثرات برأيها الحصِيف ونظرتِها الثَّاقبة.

إلى الأساتذة الذين لا تسعهم هذه الصفحات، وقد جلست بين أيديهم وعُلِّمت ما لم أكن أعلم وكان فضل الله علينا عظيما.

كما لا يفُوتني صنيع الأخ عبد المجيد نصَّاح الذي كان نعم الآخذ باليد، إذ أخرج لي ديوانَ الشاعر البوصيري" موضوع المذكرة" من تحت غبار النسيان، وقد أصابني الأرَقُ لطولِ البحث عنه، فله جزيلُ الشكر وخالصُه.

إلى من جمعتني بهم رحلة الحياة أصدقاء وزملاء، أخصُّ الشاعر الغضَّ الصديق"لحسن الواحدي"، والأستاذ "ميلود غرمول" وإلى الأستاذ الفاضل " النَّواري قَمَّاز ".

إلى مدينة "قالمة" صاحبة الفضل، وإلى أسرَها الجامعية التي احتضنتني، ومن باب العلم استقبلتني، حين قَلاَني مَن وُسِمُوا بِالأهل على حينِ غفلةٍ من أمرهِم، وأقُول فِيهِم– مُتصَرِّفا – في ما قال الشاعر:

فلا ت حس ب وا أنَّ الغ ريب الّذِي ن أى ولكن

م ن ت نأون ع نه غَريب إلى الجميع أهدي

باكورة هذا الجهد

مُقَدّمَه

مقدّمه

يعدُّ التّناص "Intertextuality" من الأدوات الرئيسة في الدراسات النقدية الأدبية، يسعى – فيما يسعى– إلى تبيان دعوى مفادها؛ إمكانية قراءة كل نصٍّ على أساس أنه فضاءٌ لتسرُّب أو دُخول نصٍّ أو نُصوص في نصوص أخرى، كما يمكننا القول إنَّ التّناص هو أحد مميِّزات النّص الأساسيَّة المحيلة إلى نصوص سابقة عليه في الزمن أو معاصرة له، فالنص على هذا النمط ليس انعكاسا لخارجه أو مرآة لقائله، بل إن فاعلية المخزون التذكُّري لنصوص متنوعة، هي التي تشكل حقل التناص، وههنا يبدو النص بلا حدود، يتعالق مع غيره من النصوص، وله خصائصه الثابتة.

يطرح موضوعُ التَّناص إشكاليةَ تعدُّد تعريفاته ومفاهيمِه لاختلافٍ في فهم أصحابه، ومِثل ذلك ما تعلق بتعدد المصطلح وغياب ضبطٍ منهجيٍّ واضحٍ ومتكاملٍ زاد في تفاقم المشكلة بدرجات لتعدد الاتجاهات والإسهامات النقدية الأخرى، فلم يُكتَب له الوجودُ الفعليُّ إلا بعد أن أُخضِع للدراسة والتحليل على مستوى المفهوم.

يتجلى التناص من تداخل النصوص وظهور آياتِ بعضِها في بعضٍ، على الرغم من الخصائص التي يتفرد بها كلُّ نص، والمميزات التي يحتكرها بمعزل عن غيره من النصوص على ما تحوزه–تلك النصوص– من أهمية.

هذا ما نجد وحيَهُ ينبض عند "**البوصيري**" في ديوانه؛ الذي ترك شعرا حسن الديباجة، مليح المعاني، فقد أشاد بشاعريته وشعره وأثنى عليه كثير من العلماء والأدباء، كابن تغري وابن العماد، وغيرهم من النقاد قديما وحديثاً، كما لم يسلمْ مِن نقدِ بعضهم لشعره الذي يبقى تراثا ذا شأن، لا يقل أهمية عن مؤلفات عدة من مؤلفات الأدب العربي.

أما عن اختياري لديوان البوصيري موضوعا للدراسة من دون غيره، فيرجع الأمر إلى أسباب:

1. إن الإمام البوصيري علَم من أولئك الأعلام الذين حظي شعرهم باهتمام بالغ، لما حازه أسلوبه من روعة نسج ودقة تصوير وملاحة في المعاني وحسن اختيار اللفظ اللطيف والمعنى الشريف.

2. تفرَّد بقصائد طالتها الكثير من المعارضات، منها "البرُدة" التي شرحها وعارضها الكثيرون نذكر منهم "أحمد شوقي"، و"الهمزية في مدح خير البريّة"، كما عارض البوصيري قصيدةَ "كعب بن زهير"بانت سعاد". والتي كانت دافعا إلى الولوج في عوالم هذا الإمام.

3. استكشاف مواطن استعذاب الشعراء والنقاد لشعره وحرصهم على مقارعته بالمعارضات.

4. رغبتي في معرفة نماذج من تاريخ هذه الحقبة – العصر المملوكي– حيث لم تحظ بعناية كبيرة وتحليل مستفيض، رغم دوامها أكثر من قرنين ونصف.

يهدف هذا البحث إلى إبراز علائق النصوص الشعرية بغيرها من نصوص التراث، والأدب في عصوره المختلفة السابقة لعصر الشاعر، وبفضل هذه المرجعيات السابقة نتقصى موقع الشاعر في درجة الإبداع وذلك من خلال نتاجه الشعري"الدِّيوان"، ونَتبيَّن مدى دراسة العلماء العرب للأسلوب وطرائق النسج والاستفادة من التراث، بالقدر الذي يمكنه من إبداع النص الجديد الذي يتماهى في السيرورة والخلود بدعوى التفرُّد والانبهار، وتقصِّي مواطن استفادة الكاتب من التراث واستكناهه له وحسن التعامل مع النصوص الغائبة واستدعائها للحضور في الزمان والمكان.

تتناول هذه الدراسة جماليات التناص في ديوان البوصيري، من خلال الكشف عن مدى حضور النصوص الأخرى أو غيابها في شعره، وذلك من خلال الوقوف على مستويات التناص الذاتي والداخلي والخارجي، والدور الذي تلعبه في تشكيل المعنى داخل النص ومدى إفادة الكاتب منها.

يشتغل هذا البحثُ في الدراسةِ على ديوان البوصيري، ويأتِيْ هذا الديوانُ لافتاً للنظرِ، أظهر انفتاحُهُ على التراثِ بما حازه من خصائص فنية جَعَلَتهُ يستجيبُ لمقولةِ التناصِّ الذي وُسم بكونه إجراءً يُظْهِرُ جوانب الإبداعية في الخطاب، وتجلياتِ النصوص السابقة المتمفصلة فيهِ بدقة، مع سيرورة تألق مصطلحه نظرياً منذُ استمدَتْهُ "جوليا كريستيفا" من أفكارِ الناقدِ الروسي "ميخائيل باختين" ومن بعدِ "كريستيفا" فقد قَنَّنهُ الباحثُ الفرنسيُّ "جيرار جينيت"، ووضعَ لهُ خصائِصَه، وحددَ آلياتِه، واعتبرَهُ عنصراً من عناصرِ المتعالياتِ النصيةِ التي تحددُ شعريةَ العملِ الإبداعيِّ.

نحاول في بحثنا الإجابة عن جملة من التساؤلاتِ متمثلة في كيفيات تعامل البوصيري في ديوانه معَ النصوص السابقة- على تنوعها-، وما الذي وظفَه منْهُا وكيفَ كان ذلك؟ ما الذي أضافَه إليها؟، وما الذي استثمره منها، وفي أي موضع شرع في هذا التناصّ ؟ وما هي الوشائج التي تشكلت بينه وبين المتنِ، وكيفَ تحركَ فيه؟ كيف يمكننا تحديد النص الغائب واستحضاره في النص الماثل ؟ بمَ تمايز عن غيرِهِ من المتونِ المتناصَّة مع التراثِ؟ ما دلالةُ هذا التناص، وما أبعادُهُ الجماليةُ؟ وما الغايةُ منْهُ؟

إن موضوع التناص- من الحكمة- حقيق عليَّ أن لا أكتفي بمنهج واحد لدراسته، بل آثرت التنويع في المناهج: الوصفية التحليلية، التاريخية،... قصد تقصي مواطن وجود التناص وتموضعه في المتن ودواعي ذلك، وملامح الجمالية في صناعة المعنى المتوقع الوصول إليه،...لأن التناص أجدر من أن يتناوله منهج ويستوفيه، فطبيعة المادة وما بها من خصوصيات وما تحوزه مضامينها من دلالات، لا يمكن لمنهج – على فَرَادته – أن يحيط بجميع جوانبها. ولا أدعي أنَّني سأحيط بكلِّ مظاهرِ التناصِّية، التي يضجُّ بها الديوان، بل أمكِّن نفسي مما وسعني واقتضتْهُ الغايةُ المنشودة، ربما يسنحُ لتفحصِها القادم من الأيامِ، وسأعرج على التناصِ بعامة، الديني الغالب (القرآن- الحديث)، والشعري القديم، وتوظيفِ الرموز والشخصياتِ التراثيةِ، معتمداً على دمجِ النظريةِ بالتطبيقِ دونَ فصلٍ بينهُما؛ لعدم جدوى ذلك.

وربما أستأنس بالمنهج التاريخي حين يقتضي الأمر ذلك، وقد يتحدد المنهج بدقة وتبرز معالمه من خلال المضي في البحث؛ فقد تشكلت الدراسة من مقدمة ومدخل، وأربعة فصول تفاوتت حسب مادة حضورها في المدَوَّنةِ الشعرية:

كان المدخل خصص لمصطلحات مفاتيح البحث مهدت فيه لسنة تأثر اللاحق بالسابق والموروث لا فكاك منه والجديد هو حلقات قديمة متداخلة في ذلك الموروث، وحاولت الربط بين المتلقي والنص والجمالية لأن التناص قائم عليهما، من حيث هما عنصران فاعلان في إنتاجه وبلورته لتشكيل القراءة المنتجة التي تتطلب بدورها قارئا واعيا يستشعر آفاقا الدلالة، تناولت في **الفصل الأول**: مصطلح التناص في اللغة والاصطلاح وإرهاصات ظهوره مصطلحا في النقد الغربي وجذوره الـمُوغِلة في التراث العربي القديم كفكرة أمشاج، ثم بينت أن النقاد العرب المحدثين تأثروا بهذا المصطلح، واختلفوا في ترجمته وفصَّلت في بَسط الجهود التي بذّلها النّقاد والباحثون.

أما الفصل الثاني: التناص وآليات اشتغاله، فقد تطرقت فيه إلى التناص ومدى ارتباطه بالنص، وآليات عمله وتمظهراته في النص الحاضر وقوانينه التي ركَّزت فيها على ما تبنَّتهُ "كريستيفا" من جهة وما توسَّمه محمّد بنّيس من جهة أخرى. كما أشرت إلى المصادر التي يستمدها في إثبات حضوره بوعي أو بدونه. وأوجزت في ذكر مستوياته ومؤشراته ووظائفه وأشكاله.

وكان الفصل الثالث ممثلا للجانب التطبيقي، استهل بمحصلة عن الديوان، ثم بحَثَ تجليَّات التناص من خلال المصادر التي شكَّلت مادة التناص في ديوان البوصيري، ممثلة في التناص الديني (القرآن والحديث) واللذين طرحا مصطلح الاقتباس والاستشهاد والأدبي (الأشعار والأمثال) وفصلت فيهما القول،والتاريخي ممثلا في الشخصيات ورموزها والأماكن والمعالم التي توسل بها الكاتب لسَوقها غرضا لأفكاره وصوره، والتي أعاد كتابتها بطرائقَ مختلفةٍ تراوحَت بينَ الاجتِرار والامتِصَاص والتَّحوير.

وخَلُصَ الفصل الرابع المعنْوَنُ بـ"جماليات التناص في مدونة البوصيري" – طرَقت فيه وظائف التناص الجمالية التي رسم الشاعر معالمها في ديوانه، وذلك بعد أن عرجت على الموضوعات الشعرية وخصائصها الفنية، لأنها السبيل إلى تحسّس نبض التناص ومعالم انبثاقه فيها, إذ لا يحسن دراسة ظاهرة فنية ما دون التطرق إلى وظائفها الجمالية التي تستقيم عليها.

وقد أثبت البحث بخاتمة تضمنت المحاور الأساسية التي تناولتها الدراسة والخطوط العامة لنتائجها، ثم أرفقت البحث ملحقا لأبرز مواضع التناص التي ذكرت والتي لم يتسن معالجتها في البحث لكثرتها، ضمن جدول يبين مواقع التناص. ربما سيكون للمستقبل من الأيام من يشتغل عليها.

بعض الكتب والقراءات والبحوث – على قلتها– ، كانت قد أضاءت للباحث كثيرا من جوانب الموضوع، ومكنته من تحليل كثير من النصوص الشعرية لصاحب الديوان، وربما كان الجزء المهم من البحث يرجع الفضل فيه إليها، إلى جانب الدراسات المتعددة في الكتب والمجلات منها: "التناص وجمالياته في الشعر

الجزائري المعاصر" لجمال مباركي، و"الليث مجموعة خراف" قراءات في الأدب والنقد لشجاع مسلم العاني، وقد اعتمدت في هذا البحث على مصادر عامة وأخرى متخصصة في موضوع التناص قسمتها مصادر ومراجع كما سيأتي:

أ – مصادر عربية تراثية قديمة؛ دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، والعمدة لابن الرشيق، وغيره ...

ب – الديوان الشعري المطبوع للشاعر البوصيري الذي حققه "محمد سيد كيلاني" وما تناص معها من دواوين الشعراء العرب الأُوَل وهي كثيرة جدًا. وكتاب "البوصيري شاهد على العصر المملوكي" للأستاذ نبيل خالد أبوعلي، كما اطّلعت على بعض الدراسات الأسلوبية الحديثة التي سهلت لي معرفة طرائق التحليل فأخذت منها ما وسعني.

أما المراجع العربية الحديثة فأذكر كتاب تحليل الشعري "استراتيجية التناص" لمحمد مفتاح، و"انفتاح النص الروائي" لسعيد يقطين، و"الخطيئة والتكفير" و"ثقافة الأسئلة" لعبد الله الغذامي، و"ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب" لمحمد بنيس، و"أدونيس منتحلا" لكاظم جهاد. "أفق الخطاب النقدي" دراسات نظرية وقراءات تطبيقية لصبري حافظ.

أضف إلى ذلك مراجع عامة "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني" لمحمد عبد المطلب، و"السرقات الأدبية" لبدوي طبانة، والشعر الجزائري الحديث لمحمد ناصر. دون أن نغفل المراجع الأجنبية المترجمة، "علم النص"لــ"جوليا كريستيفا"، ومدخل لجامع النص لــ"جيرار جينيت"، وأصول الخطاب النقدي الجديد و"مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد" لــ"تزفيتان تودوروف" وآخرون، فضلا عن عديد المجلات النقدية التي تناولت موضوع التناص وتدانت منه.

عمل الباحث في موضوع التناص وارتباطه بالإنتاج النقدي الأجنبي الحديث على تنويع القراءة التي أصبح مُلزمًا بها، وعلى الخصوص ما تعلق بموضوع البحث– جماليات التناص إذ يتطلب وعيا سعيا حثيثا للبحث والاستكشاف، وهذا هو المقصد المرجو، في ظل قلة الدراسات التطبيقية المحصل عليها في مجال التناص؛ وحديث عهدي بدراسته، وشحِّ المراجع التي لم يتسنَّ لي الحصول عليها إلا ما تيسَّر، وخاصة ما تعلق منها بالبوصيري.

كا أنم تحديد مجال التناص وتَشعُّبُه، مع تعدُّد طرائقِ تطبيقه في الدراسات المعاصرة، أوجد صعوبة على الباحث في تطبيقه على الديوان.

وفي الختام أشكرُ اللجنةَ الحَكمِ التي تجشّمتْ قراءةَ هذا البحثِ، وقدّمتْ لي الفوائدَ الجمّةَ، كي يخرجَ إلى النور؛ فما فيه من فائدة فبفضلهم, وما فيه من مثالبَ فبتقصيري.

وفي الختام أتوجه بالشكر الجزيل للدكتورة الفريدة على ما أولتني به من رعاية علمية فمنحتني مـــن وقتها الثمين، وعلى ما أمدّتني به من توجيهات، وخصَّتني به من ملاحظات، ثم على تشجيعها إياي علــى

ضرورة المضِيِّ قُدُمًا في إنجاز البحث رغم توجُّسي منه خِيفةً، ممَّا بَعثَ فِيَّ العزمَ الذي لم يثْنِنِي القُعودُ عـــن إتمامه، فإليكِ -خاصة- أتوجه بالشكر، وبأصدق عبارات العرفان بالجميل على ما تكبدتِهِ من عناء المراجعة والتقييم، كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى كل من أعانني بكتاب، أو ملاحظة، أو دعاء.

إنما هذه محاولة إن أصبت فهي ثمرتها، وإن كان دون ذلك فحسبي أنها أرَّقَتنِي لياليَ وأيَّامًا.

مــدخل

- النص والمتــلــقِّــــــي
- النـــــصُّ والجَمَاليـــة
- مـــدار التَّنـــــاص

مدخل

يعدُّ تأثر الشعراء بعضهم ببعض من ناحية، وتأثرهم بما يقرؤون من التراث الإنساني والإسلامي والعربي من ناحية أخرى، من القضايا التي لا يمكن إنكارها؛ ذلك أن الجديد لا ينشأ من لا شيء وإنما يتغذى جنينياً بدم غيره؛ تتداخل فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة، بحيث يستطيع الباحث أو القارئ المتمعن ملاحظتها بسهولة ويسر، وهذه قضية تدخل في آداب بعض الأمم وبعض الأمم الأخرى في نطاق الأدب المقارن.

لقد مضى حكم النقاد للشعر والعلماء به بأن الشاعرين" إذا ركبا معنى كان أولاهما به أقدمهما موتاً، وأعلاهما سناً، فإن جَمَعهما عصر واحد كان مُلحقاً بأولاهما بالإحسان وإن كانا في مرتبة واحدة لهما جميعاً"[1].

يدل ذلك على أن النقد العربي القديم اهتم بقضية التأثر والإبداع اهتماما كبيرا، وهذا يعكس غنى تراثنا العربي بما يتميز به من وفرة الجوانب المضيئة فيه، ولعله كان سببا في شيوع مسميات الأخذ والاحتذاء والسرقات لدى الشعراء فضلاً عن تقنعهم بقناع الشخصيات التراثية البارزة والفاعلة عبر الحقب الزمنية الماضية.

يختزن الشاعر- بوصفة قارئا أو سامعا (متلقيا) كثيرا من أشعار الآخرين فى ذهنه، وتطفو بعد ذلك أثناء عملية إبداعه الشعري بوعي منه أو بدونه، فهل كان شعر البوصيري قد ارتكز على معالم تُتلقّى بها نصوصه وظروف حدوث التلقي الإيجابي لها؟ إن فعالية وعي المؤلف يجسدها داخل عمله ذاك، وهي نفسها التي يقوم القارئ يثيرها ويشارك فيها فيما بعد من خلال فعلي القراءة والفهم.

النصّ والمتلقي

من البديهيّات القارّة في دراسة النصوص الأدبية أن المتلقي يمثّل ركنًا جوهريًّا من أركان الإبداع الأدبي؛ فالأدباء حين يَعكُفون على صياغة أعمالهم – على اختلاف الأجناس التي تنتمي إليها– إنما يرغبون في أن تقع هذه النصوص في إطار علاقة تواصلٍ إيجابي حميم بين ما صاغوه من نصوص من ناحية، وبين متلقٍ مرهَفٍ يستشرفُ آفاق دلالة هذه النصوص من ناحية أخرى.

ذلك أن دلالة أي نص من النصوص لا يتاح لها قدر من التحقق الفعلي إلاَّ في ذهن المتلقي، ومن هنا كان رصد أبعاد التلقي للنص الأدبي ممكنا لما ينطوي عليه هذا النص من "جماليات" يناط بها تكوين الدلالة، وهكذا نفطن إلى أن الحديث عن أبعاد التلقي إنما يصلح أن يوازي ما تضمنه النص الأدبي من خصائص

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج2، 292

أسلوبية بدءا من الصوت المفرد، وانتهاء بالصورة الكلِّية المركبة، وكذا بالمعنى الرمزي العميق الذي يومئ إليه النص إيماء خفيا لطيفا، وما دراسة النصوص دراسة نقدية راصدة إلا مظهر من مظاهر المستند- بجوار الذوق والتواصل مع النص- على معايير منهجية محكمة[1].

وأبعاد التلقي متشابكة غاية التشابك، مركبة تركيبًا معقدا يتصل بكل ما تضمنه النص من خصائص في الأسلوب ومن أبعادٍ في الدلالة، وهو ما فرض علينا فرضا أن نخصص هذه السطور لرصد بُعدٍ من هذه الأبعاد ليقتصر حديثُنا عنه، وقد وقع اختيارنا على مظهر مهم من المظاهر التي تتجلى فيها علاقة التواصل الإيجابي الحميم الذي أشرنا إليه، هو ذلك المظهر الذي يطلق عليه مصطلح"التناص" أو تداخل النصوص. سيكون في الفصل الأول من هذا البحث نصيب مستفيض فيه.

النصّ والجَماليّة:

الجمالية كما تراها نظرية التلقي، لا تخص النصَّ وحده بحيازته درجة من جودة بلاغية وتعبيرية؛ إذ ذاك شق لصيق بنصية النص، بل في شق ثان مكمِّل للنص خارج نصيَّته، إنها القراءة بمعناها الإيجابي المنتج.

فالعمل الأدبي مهما كان جنسه الأدبي والفني، فإنه يتضمن بالضرورة قطبَين مُهمَّين يمثلان شخصية النص وهويته الفنية, إنهما: القطب الفني والقطب الجمالي:

الأول متمثّل في النص الذي وضعه المؤلف، بينما يتمثل الثاني في عملية التحديد التي يمارسها القارئ، وعبر هذا الاستقطاب نتبين أن العمل الأدبي لا يتحقق جماليا في النص ولا في فعل القراءة، إنما في هذه المنطقة التي يلتقي فيها النص والقراءة معا على وجه التحديد.

إن الحديث عن **الجمالية** وعلاقتها بظاهرة "**التناص**" إنما هي محاولة إظهار قدرة **البوصيري** وبراعته في نقل ثقافته اللغوية وأفكاره المتناصة من التراث المرجع الأول إلى شعره- العصر المملوكي-مع بيان تقنية استفادته من تلك الأشعار في تطوير أشعاره وتجديدها، وإعادة تحويلها وصياغتها صياغة جديدة، لتنصهر في نموذج شعري جديد ستكتب له السيادة في عصره، وتكتب له الفَرَادة في التأثير في المولود بعده.

نحاول سبر أغوار النظام الجمالي في **ديوان البوصيري**[2]، بالبحث عن تداخل النصوص وبؤرة تفاعلها في النص الشعري، بما يجسد تقنيات توظيف مصادر شعرية وثقافية مختلفة، استنادا إلى مبدأ تحويل المتناصات وتعديلها وفقًا لتجربة الشاعر وضرورتها الفنية؛ وبما يمكننا من الكشف عن علاقة الشاعر بالتراث وبالتجارب الشعرية القديمة والمعاصرة له، كما يتمثل الأمران في الظاهرة التناصية على نطاق ديوان الشاعر محل الدراسة.

---

(1) طارق سعد شلبي، من جماليات التلقي للشعر الإسلامي، مجلة الأدب الإسلامي، العدد19، المجلد5، 1419هـ، ص14.

(2) سيفرد الحديث عنه، فضلا عن ترجمة وافية لصاحبه في الفصل الثالث من البحث.

مدار التَّنـاص:

يحتل التناص موقع القطب المثير للعديد من التساؤلات والمفاهيم المتداخلة حول المصادر المكونة للشعر من ناحية والوشائج التي تربط الشعر بالتراث والمعاصرة من ناحية أخرى، وهو ما تسعى الشعرية الحديثة للبحث فيه(1).

تمكّن الباحثون في زخم من الترابط الوثيق بين مصطلحات الفهم والتفسير والتطبيق من رصد أهمية القضايا المتعلقة بتركيبة النصوص الشعرية على نحو جمالي، فعمدوا إلى تفسيرها وبيان أثرها على المتلقي، فكان الاعتداد بالسياق التاريخي في القراءة النقدية أمرا مهمًا حتى في المقولات التي تُعنى بالبنية الجماليَّة للتَّعرف على نسيج النص، حيث يُفترض فيه وجود نصوص سابقة من شأنها تشكيل أفق جمالي للنّص الجديد. فالتّجربة لا تكشف عن ذاتها إلا من خلال إعادة النظر في سياقها التاريخيّ الذي يستدعي فهمًا واعيًا للتقاليد المتوارثة والتّجارب السابقة لأصول الفن الشعري.

الإبداع الشعري لا يتأتّى إلا وهو مرتبط بالقديم، والمبدع الأصيل من كان في تكوينه رواسب من سابقيه، وإنما أتت التَّناصية لمعرفة الماضي الممتد في النص والحاضر المتسرب إليه، ينظر إلى إنتاج المبدع في جوهره على أنه مبني على تجارب عميقة الغور ممتدة في رحم التاريخ الفني وخبرات الجنس الشعري المتراكمة في الحياة والفن(2).

إن علاقة النص بما سبقه تضاعف العلاقة بين الكاتب والقارئ بحيث يهتم القارئ بالحوار الذي بدأه المؤلف مع أعمال معاصريه أو سابقيه، وينتصر النص عندما يبدو صوت مؤلفه المصدر الوحيد لما يقوله، ولن يبق من النصوص السابقة إلا المادة ويَغيب الأصل الذي لا يدركه إلا ذوو الخبرة والمراس في قراءة النصوص.

حين اعتبرت البنيوية النص مغلقا، جاء التناص ليحطم البنية ويُقرَّ بانفتاحها وتجدُّدِها، ولـمّا شِيع بتركيز البنيوية على ثنائية الكاتب والقارئ، طرَح التناصُّ مسألة تبعيته بوجود أصوات تتردد في جنباته وتراكيبه معلنةً ولاءها لأصحابها السابقين أو المعاصرين، لكنه لا يسعى إلى كشفها ليجعلها إحدى مراتب التأويل.

يحتاج من الباحث دقة في التحليل ورؤية واسعة الآفاق، تعتمد على المتابعة الجمالية لتحقيق قراءة فنية للتناص على المستوى التعبيري، كما تعتبر الخطوة التاريخية ضرورية في مثل هذه القراءة، كونها تعمل على ربط النص بالنصوص الغائبة، وتقنيات توظيفها، مع الوعي بأن التناص هو بمثابة حوار بين الجديد والقديم أو الحاضر والماضي بأي وجه من الوجوه، أو بين التيارات المتجايلة على مستوى الإبداع الشعري (3) وبالنظر إلى أن "كلّ نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرُّب

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري"استراتيجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط3، 1992، ص119 .

(2) صلاح فضل، شفرات النص- دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيدة،، عين للدراسات، القاهرة، ط2، 1995، ص 113

(3) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة .للكتاب، القاهرة، 1995، ص161.

وتحويل لنصوص أخرى"[1]، ويصعب الأمر حين ترتبط إجراءات القراءة الجمالية بنتاج النص؛ لطبيعة التراكم العظيم المنصهرة فيه، مما يتطلب تحليلا متشعبًا عميق الأبعاد في ضوء معرفة طبيعة الجنس الشعري، حيث لا وجود لنص ذي دلالة شعرية مرتبط بشفرة وحيدة - حسب المقولة ذائعة الصيت في النقد المعاصر- بل تشتبك فيه شفرات مشتركة، أو أنظمة متعددة من الأصوات والمعاني والرموز، تمتص عددا من النصوص في الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها كمجال حيوي لمعنى مركزي.

فإنتاج النص الشعري يتم من خلال حركة مركبة من إثبات ونفي نصوص أخرى[2]، وهذا التفاعل بين النصوص في توارثها وتداخلها تطلق عليه إحدى مدارس النقد المعاصر تداخل النصوص، وهو مفهوم متطور لكشف حقائق التجربة الإبداعية، والعلاقة بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد.

والنص كما يرى "ليتش"LEITCH " ليس ذاتًا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى. ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ.

إنَّ شجرةَ نسبِ النَّصِّ لشبكةٌ غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريًّا. وكل نص هو حتمًا نص متداخل"[3]. وهذه المداخلة تتم مع كل حالة إبداع نص أدبي، ولا وجود للنص البريء الذي يخلو منها، وأيّ نص لا يقبل هذه الظاهرة هو نص عقيم.

وكما يؤكد"رولان بارت" فإنَّ النص الحقيقي هو الذي ينحدر من مدائن الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، وبخلاف ذلك فكل نص أدبي لا يمارس هذه الجدلية فإنه يتهاوى في الضياع، لأنه لا يقيم وزنًا للأسس الثقافية التاريخية[4].

وكائن ما كان موقف بعض الشعراء من الظاهرة الأدبية ومكوناها ومدى تصورهم للمثل الأعلى -الشاعر العظيم- بدعوى سبقه وبكارة استخدامه اللغوي في كثير من الأحيان، فإن الشاعر المعاصر يقوم بتوظيف تراكماته الجمالية والتاريخية بعامة مع وعيه بضرورة افتراض تعدد الطبقات في النص الشعري[5]، إذ لا فكاك له من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياهما، ومن تاريخه الشخصي وذاكرته الفردية والقومية.

يبدو تشكيل بنيات داخلية في النص من أكثر مظاهر التناص فعالية في عملية الإبداع، فقد يكون من أهداف التناص توثيق دلالة محددة أو نفيها، أو توكيد موقف وترسيخ معنى، فيميل إلى التماثل

---

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ط2، 1991، ص13، والمقولة لجوليا كريستيفا.

(2) صلاح فضل، شفرات النص، المرجع السابق، ص112

(3) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، المرجع السابق، ص13.

(4) رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري- حلب، ط1، 1992، ص39.

(5) صلاح فضل، شفرات النص، المرجع السابق، ص 113.

والتآلف أو التخالف والتناقض، لإنتاج دلالة مؤازرة للنص في حالتي قبوله ورفضه بالتضمين الصريح أو بالتلميح(1).

لا يكون للتناص تقنية جمالية إلا بتوافر علاقة المتناصّ بالنصوص الأخرى، وإطار التحويل، وكلاهما يتجلى لحظة إبداع نص جديد يتحقق فيه معنى النص الجامع الذي تداخل مع نصوص عدة جسدت له تفاعلاً من نوع خاص، نتيجة لما يقوم به من تعديلات وتحويلات، نص يضمن أبوّة النص وقوته الخلاقة على جميع المستويات، ليصبح القوة المحركة لمختلف المتناصات في علاقة صريحة أو مختفية نابعة من قدرة الشاعر على إدخالها في نص حواري متفاعل على مستوى القيم التعبيرية والدلالية جميعًا(2).

تفتح المتناصات الشعرية والثقافية بعامة في النص الجامع لأشتات مختلفة فضاءات القصيدة على دلالات رحبة، وتمتزج في أعماقها أوعية النصوص الأخرى، تصهرها في بوتقة الدلالة المركزية لها، لتفيض بعد إنجازها بتجليات جمالية تستثير القارئ المجد لمحاورتها واكتشاف كنوزها، وهذا هو منهج القصيدة المعاصرة في علاقتها بالنصوص الأخرى(3).

نودُّ من خلال ظاهرة التّناص استشراف الأبعاد التي يمكن أن يصادفها المتلقي، بفضل ما تضمنته صفحات **ديوان البوصيري** من سمات تُميِّز هذا المظهر، وبما يحوزه من ثراء دلالةٍ وحيوية تلقٍّ.

لم يُولَد **البوصيري** شاعرا ولا قاصًّا ولا موسيقيًّا، إلا بحكم ما ورِثَه وما تعلّمه من بيئته وثقافة أمته ومن قراءته ومطالعته، فازداد مخزونه الثقافي، وصُقلت موهبتُه مع مرور الأيام، فاستطاع أن يقرأ دون كتابة، لكنه لا يمكنه بحال أن يكتب دون قراءة.

حين ندرس **شعر البوصيري** إنما لكشف الجديد والمطوَّر والمصهَّر فيه، وأبعاده الفكرية وأثره في الثقافة الفردية والحضارية والذكاء الفني لصاحبها ومقدرته على الاكتساب، وسعة ثقافته وأثرها على شعريَّته، نتحسس من وراء ذلك كلِّه ثورةً أو شحنًا فكريا لغويًّا دعا للتجديد والتَّميُّز، هروبا من التقليد والرَّتابة والتَّخفِّي في قالب واحد جامد، يحاكي الواحد فيه غيره محاكاة عمياءَ، نشهد انبجاس الجديد الفكري وهو الإضافة على عمل الشاعر على إثراء اللغة العربية لها.

يعدُّ "التناصُّ" أحدَ أكثرِ المصطلحاتِ الحداثيةِ إشكاليةً واختلافًا لدى النقاد العرب والأوربيين حول مدى مشروعيته وموضوعيته من عدمها، حيث همَّت كلُّ فئة بفكرها، تحمِل مبرراتِها ومسوغاتِها التي تتوسَّم فيها أفق البحث والدراسة.

ذهب رهطٌ من النّقاد والباحثين في مجال الفكر النّقدي إلى "التّناص " فأدرَجوه – غالبًا– في كونه "معوِّلا" على غيره في الكتابة، لكن مع توسع وإضافة قليلين.

---

(1) رجاء عيد، القول الشعري – منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط1، إيداع 1995، ص332.

(2) كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1993، ص34-37.

(3) فوزي عيسى، تجليات الشعرية – قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، إيداع 1997، ص5.

فالكتابة المبتكرة الخالصة لا تعدو أن تكون قد تأثّرت بغيرها بأي وجه من الوجوه، لتشكل في نهاية الأمر نصًّا جديدًا يضاف إلى النُّصوص الإبداعية الأخرى، يسلك القارئ- بالضرورة – في كتابته مسلكا في سياق ما قرأه من نصوص أدبية، لها حضور مميز في نفسه بما تركته فيه من أثر، فتفتح له أفاقا في الفضاء الأدبي من حيث الرؤيةُ والصُّورة والبناء والجماليةُ والموسيقى...الخ.

نُعت الشعر دائما بديوان العرب، حين سجل مآثرهم الثقافية والأخلاقية والحضارية ومنتهى حكمهم به، به يأخذون وإليه يصيرون[1]، فمن خلال المترلة الرفيعة التي منحت له- الشعر- تجلت فيهم مظاهر تلقيهم لنصوصه وأثرها في نفوسهم فانقادوا لسلطانه، فهو المصدر المعتمد، والحكَمُ المقدَّم، وما دامت العرب ترهبه وتهابه وتسْمَقُ به[2] فإنَّ أثره فيها جليٌّ جللٌ، كيف لا وهو "عِلم قوم لم يكن لهم عِلمٌ أصحّ منه"كما قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه[3].

لقد نصح ابن خلدون الشعراء بكتابة الشعر، وقبل كتابتهم له، حثَّ على الحفظ من جنس شعر العرب وعدَّه شرطاً أساسياً لكي يصبح المرء شاعراً، وبدونه يكون شعرُه نظماً ساقطاً فقط، وربما اشترط نسيان المحفوظ برسومه الحرفية "فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ في النسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة"[4].

إن هذا النّسيان الذي يدعو إليه ابنُ خلدون يجنِّب المنشئَ الإعادةَ الكاملة لما كان قرأه، فيقع في فخ التكرار، ويكون النص الجديد نصاً ضعيفاً ومشوَّهاً، وهو وضع طبيعيٌّ أن يتأثّر القارئ الكاتب بزمنه وبتُراثه، فيكتب نصًّا جديدا يحمل فيه ما انصهر فيه من ماضيه.

يقول "عبد الملك مرتاض" معقِّبا على قول "ابن خلدون" «لقد انتهى الشَّيخ إلى أنه على الأديب أن يقرأ كثيرا، ويحفظ أكثر، ثم ينسى ذلك ويتناساه ليستقر في لاوَعيِه فيغترف منه لدى الكتابة، فيظن أنه جاء بالجديد كلِّ الجديد، بينما هو لا يعدو كونُه صورة لمقروءاته ومحفوظاته... »[5].

ثم يتساءل "مرتاض": «أَلَيسَ هذا هو التناص؟ أَلَيس هذا هو حوار النصوص السابقة مجسدة في النص الحاضر المكتوب، فيما يزعم الحداثيون الغربيون على الأقل؟»[6].

(1) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، شر محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، ج1، ط2، 1980، ص 24.

(2) تسمق به: تعلُو وتكبُر به

(3) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، المرجع السابق، ج1، ص 24.

(4) ابن خلدون، المقدمة، تح: ع السلام الشدادي، ج3، ط1- الدر البيضاء- 2001، ص285

(5) عبد الملك مرتاض، "الكتابة أم حوار النصوص، الموقف الأدبي، العدد 330، ص17

(6) نفسه، الصفحة نفسها.

ويرى بعض الباحثين أن مفهوم التناص يعود بأوليته إلى الأعمال الأولى في تفسير القرآن؛ حيث اعتمدت منهج تفسير القرآن بالقرآن، وهو ما يقتضي تداخلاً بين نصوص قرآنية لخدمة غرض واحد أو فكرة معينة [1].

فقد أصبح لزاما على"التناص" بما يحدثه من تشابه وتقارب بين النص الجديد والنصوص السابقة في حقل معين مشروطا بعدم فقدان الإبداع والجدية من حيث الرؤية والبناء في هيكلة النص الجديد، وله ما يبرره شريطة أن لا يقع وقوعا تاما، ففي هذه الحالة يفقد النص رؤيته الإبداعية والجمالية ويظل - النص- اتباعيا مكررا، يفقد مصداقيته من حيث هو نصٌّ له قيمته الإبداعية والجمالية.

من خلال ديوان الشاعر **شرف الدين البوصيري** سأرصد - ما وسعني- من تناصات مستلهمة من التراث متوسل بها، بغية الكشف عن ملامح أسلوبه وصوره الشعرية وتقنياته الممارسة في تلك الظاهرة.

---

(1) تمام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2000، ج1، ص457، أصول التفسير والتأويل، كمال الحيدري، دار فراقد، إيران، ط2، 2006، ج1، ص 211 وما بعدها.

الفَصلُ الأوَّل

مفهوم التناص ورؤيته في الدراسات النقدية

- تمهيد
- التناص في اللغة
- التناص في الاصطلاح
- التناص في رؤى النقاد الغربيين (من النظرية إلى الفرضية)
- التناص في رؤى النقاد العرب

  أ- في النقد العربي القديم

  ب- في النقد العربي المعاصر

مفهوم التناص ورؤيته في الدراسات النقدية

تمهيد:

التناص مصطلح نقدي حديث ينتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية[1]، يشكل إحدى آليات التواصل الأدبي والثقافي معا، نظرت إليه فئة أدبية؛ ميخائيل باختين "Bakhtin Mikhail" وجوليا كريستيفا "Kristeva Julia" ورولان بارث "Roland Barthes" في أول عهده؛ يرون أن النص الأدبي هو إعادة إنتاج وليس إبداعا محضا، وأن كل نص هو معضّد أو قالب لنص آخر سابق عليه أو معاصر له، ونظر إليه قوم آخرون بفلسفة تجلّت في التفكيكية ممثلة في جاك ديريدا "Jacques Derrida" و"بارت" في آخر عهده.

ضرب الدارسون صفحا عن كلّ من أثبت خلوَّ أيّ نص من نصوص أخرى؛ يتناسل معها فتتكاثر، حيث شُغل القارئ المُتلقي لهذه النصوص المتناصة بكيفية توظيف النص الوافد ليصبح خلية أساسية من الخلايا المشكلة لنسيج النص أو لَبنة من لَبِناته، لا ليكون نشازا أو غريبا عن النص المضيِّف.

وقد ظهر التناص - أول ما ظهر- مرتبطا بالجنس الروائي المحايث لنشأته، ليمتد إلى مجال الدراسة الأدبية بمختلف أجناسها وأنواعها، واستحال مفهوما عَلَما كلٌّ يحاول تجريبه في مجال اختصاصه واشتغاله؛ فاهتم به البلاغي والمبدع والناقد والمؤرخ والسوسيولوجي وغيرهم، بل شغل انتباه المهتم بحوار الثقافات وصراع الحضارات، حيث أصبح مادة دسمة، تنوعت الأسئلة بشأنه من فنية وبلاغية ونقدية وثقافية، وانشغل الباحثون بضبط دلالات هذا المصطلح، حيث اعترته الفوضى في التصنيف وضبط أنواعه وأشكاله، فما موقع التناص هذا الضيف في تراثنا المعجمي العربي الزاخر وفي اصطلاح اللغويين والنقاد على اختلاف مشاربهم؟

---

(1) ما بعد البنيوية: ميزتها أربع نظريات بارزة وهي: القراءة والتلقي، التفكيك، التأويل، السيميولوجيا، وظهرت خلالها مباحث نقدية جديدة وهي: التناص، الدلالة، الأثر الجمالي.

التناص في اللغة:

كان البحث في المفاهيم والمصطلحات النقدية كاشفا لنا عن أصول متنوعة ومرجعيات مختلفة، تمس مصطلح أو مفهوم "التناص" الذي تنوعت الرؤى والفِكَر حوله، وتأصيلاً له في الفضاء النقدي العربي تم التعرف على جذوره العربية.

لقد لاحظ العرب هذه الظاهرة لعلاقتها بآلية الكتابة والتلقي بين ما سبق وما سيلحق بالتجربة من خلال الوعي المتواصل باستخدام آلية الفعل الكتابي ومعرفة أصوله ومرجعياته والتي قادهم تاريخياً إلى النص ومعرفة المؤثرات التي تنتجه.

التناص باعتباره مادة لغوية، لم تذكره المعاجم العربية القديمة "فعلى الرغم من قدم المادة، لم يكن لها مرجع يتصل بالبيئة الأدبية" [1] ولضبطه لغويا، ننظُرُ في أصوله المعجمية، فالتناص لفظ يعود إلى جذره اللغوي «نصَّ و نَصَصَ»، وقد أورد أصحاب المعاجم اللغوية مجموعة من المعاني تفسر هذا الجذر، فقد جاء في لسان العرب أن النَّصَّ: رفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً: رفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: "ما رأيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْري" أَي أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ. يقال: نَصَّ الحديث إِلى فلان أَي رفَعَه، ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رفَعَتْه. ووُضِعَ على المِنَصَّةِ أَي على غاية الفَضِيحة والشهرة والظهور. ونَصَّصْت المتاعَ إِذا جعلت بعضه على بعض. وكل شيء أَظْهرْته، فقد نَصَّصْته. ونَصَّ الدابةَ يَنُصُّها نصّاً: رَفَعَها في السير،وقال أَبو عبيد: النَّصُّ التحريك حتى تستخرج من الناقة أَقصَى سيرها، والنَّصُّ والنَّصِيصُ: السير الشديد والحثُّ، ولهذا قيل: نَصَصْتُ الشيءَ رفعتُه [2].

وأَصلُ النَّصّ؛ أَقصى الشيء وغايتُه، ابن الأَعرابي: النَّصُّ: الإِسْنادُ إِلى الرئيس الأَكبر، ونَصَّ الرجلَ نصّاً: إِذا سأَله عن شيءٍ حتى يستقصي ما عنده. ونصُّ كلِّ شيءٍ: منتهاه، قال الأَزهري: "النصُّ أَصلُه؛ منتهى الأَشياء ومَبْلغُ أَقْصاها. وروي عن كعب أَنه قال: "يقول الجبار احْذَرُوني فإِني لا أُناصُّ عبداً إِلا عذَّبْتُه" أَي لا أَستقصي عليه في السؤال والحساب، ومنه قول الفقهاء: "نَصُّ القرآنِ ونَصُّ السنَّة" أَي ما دل ظاهرُ لفظهما عليه من الأَحكام.

أما مفردة "تناصَّ" فمرتبطة بالقوم فـ"تناصَّ القوم": ازدحموا. ومن صيغه :تنَاصَصَ وهو مصدر الفعل على زنة (تَفَاعَلَ) تأتي من اثنين أو أكثر، وهو معنى يقترب من التناص بمفهومه الحديث الذي يُشير إلى تداخل النصوص فيما بينها.

---

(1) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، الجيزة، مصر، ط1، 1995، ص137

(2) ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، مادة نَصَصَ، دار صادر، بيروت - لبنان، ج7، ط1، 1991، ص97-98

و الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار التراث العربي، بيروت، ط3، 2003، مادة: نَصَصَ.

أما المصطلح العربي المقابل لـــ«التَّناص» فقد انبثق من"نصَّ" الفعل العربي الدَّالُّ على الرفع والحركــة والاستقصاء، وهي أفعال تشي بدور الفاعل«الظهور والبروز»، وتحمل هذه الصيغة علامات التداخل في صيغة «تفاعل»، ما يشير إلى تنوُّع وتعدُّد في التَّفاعل الذي يوجد في المصطلح لا في الجذر، بينما وجد التفاعل هناك في المصطلح وفي الجذر أيضاً.

و يعود التناص في أصوله إلى الفعل اللاتيني «Textere» هو ترجمة للمـــصطلح الفرنـــسي «Intertexte» ويعني نَسْج أو حَبْك، وبذلك يصبح معناها التبـــادل النـــصي، التنـــاص، تعـــالق النـــصوص، التناصـــي «intertextualité».

إذا كانت دلالات التناص التي ذكرت آنفا، قد وُقف من خلالها على مفهوم النص القائم على جملـــة من الخصائص تحكمه من الخارج ومن الداخل، فإن النصَّ – من وجهة النظر هذه- يبدو كمولود جديد لا يتحقق وجوده إلا بالتّلاقي والانضمام، فإذا ما تراكبت مواده وتعالقت نصوصه، صار قابلا للامتلاء بالآخر كما هو قابل للإفراغ عن طريق الآخر.

التناص في الاصطلاح:

من الصعوبة الوصول إلى تعريف راجح لمصطلح التناص؛ لتعدد المعاني التي بني عليها؛ حيث تفرق دَمُه بين المناهج والمفاهيم «البنيوية والسيميولوجية والتفكيكية»، يطرح – مثل غيره من المصطلحات- مـــشكلة الاختلاف بين النقاد والدارسين، ربما بسبب ارتباطه بـــ" النص" الذي عَرف هو الآخر عدم ثبات وارتدادا في مرتكزاته الفنية وتباينها من منتج إلى آخر ومن زمن إلى آخر ومن متلق إلى آخر، حيث عُدّ النّصّ مـــن أكثر المفاهيم اختلافا من منظور نقدي، فهو يتصل دائما بمعاني المدونة الكلامية كما يتصل بالحدث علـــى اعتبار تعلقه بالزمان والمكان، يمارس وظيفة التواصل مع المتلقي لقيامه بفعل الإضافة والتأثير على اخـــتلاف الطريقة والتجربة الوجدانية.

إن العلاقات بين نص ونصوص متداخلة معه هي ما ؛ فلا يمكن التقرب من معاني النص إلا من خلال نصوص أخرى، بل من خلال تقاليد ثقافية وممارسات لغوية، فأدب الأمة يعيش حالة إرجاع بعض النصوص إلى بعضها الآخر، على الرغم من الضغوطات المؤسساتية والإيديولوجية والبلاغية التي تـــتحكم بالخطـــاب الأدبي[1].

لا يمكن لأي نص ينشأ طلقا في استقلالية لا دخل للنصوص الأخرى الـــسابقة أو المعاصـــرة لـــه في وجوده، فهو مقترن بفعل القراءة والتكوين والموهبة، يلخص سرّ تشكيله من نصوص أخرى، فمتى أخـــذ الكاتب في حسبانه أنَّ نصَّه يتناص مع نصوص أخرى، وجد نفسه ملزما بالحيطة والحذر يمنعه من الوقوع في شراك التبعية المبالغ فيها، والتي من شأنها محو شخصيته الإبداعية، حذر لا يلغـــي حتمـــا قناعـــة التنـــاص اللاشعوري الناتج بالضرورة من خلفيات مسبقة في اللاوعي الفردي والجماعي.

---

(1) نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم ش واللغة العربية آ، ج15، ع26، 2003، ص 1022

وعلى حد تعبير بول فاليري «Paul Valéry» :"لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة" [1]، يعتبر النص الأدبي على تعدد جنسه مجموعة من أقوال الآخرين ونصوصهم، قام النص الجديد بهضمها وتمثلها وتحويلها، فلا وجود لكلمة عذراء لا يسكنها صوت الآخرين، باستثناء كلمة آدم، كما يرى باختين[2]. إن أي عمل فني أو أدبي جديد يموّل نفسه من مصاريف عديدة عامرة بأرصدة الثقافة والقومية والإنسانية، وكل نص هو طبقات من النصوص المنضدة والأساطير القديمة، والأحداث الكبرى.

فالتناص في كل نصٍّ حتمية أقرت بها كل الاتجاهات التي تراه قانونا للنصوص جميعا، فكل نص هو تناص، والتناص ما هو في حقيقته إلا «مجموعة من آليات الإنتاج الكتابي لنص ما، تحصل بصورة واعية أو لا واعية بتفاعله مع نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه» [3]، وهو مفهوم جديد- التناص- في لغة النقد المعاصر، إلى الدرجة التي يرى فيها الكثير من الدارسين ضرورته إزاء كل نص، ولا يمكن الكشف وتحديد طبيعة علاقة النص الجديد مع النصوص الأخرى التي تفاعل معها إلا عن طريقه.

التناص هو إحياء أو استدعاء نص أو عدة نصوص سابقة في نص لاحق، وتختلف آلياته حيث يجعلنا ننظر إلى النّصّ بأنه عبارة عن نصوص أخرى تداخلت فيما بينها بطرق مختلفة، وما هو إلاّ تلك التّقاطعات والتّداخلات ما بين النّصوص في النّصّ الواحد، أو هو استدعاء نصوص للمشاركة في بناء نصّ جديد وفق تقنيات خاصّة ومتعدّدة وطرق وآليات مختلفة، إذ يعتبر من أكثر الدلالات على اتساع أفق الكاتب أو الشاعر، فكل نص قديم يوظف في نص حديث لا بد أن تكون له دلالته التي يحملها، ولا بد له أن يكون مؤشرا لتداعيات في علاقات مشتركة بين النصين؛ القديم والجديد.

ولا عجب أن يكون من جمالية النص الجديد تلك القدرة على إحالة القارئ إلى المصدر الأساسي لذلك التوظيف مما يلزمه بالتقيد أساسا بهذا التشابك بين النصين.

تلك هي دافعية لزيادة الثقافة والوعي عند القارئ التي يفرضها أي كاتب على قرائه.

---

(1) محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب المعاصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر - مصر-، 1957، ص23

(2) ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، 1996، ص 125.

(3) عبد الجبار الأسدي، ماهية التناص، مجلة الرافد، عدد31، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، 2000، ص 15

التناص في رؤى النقاد الغربيين (من الفرضية إلى النظرية):

شعر نقاد ما بعد البنيوية بأن بنية النص على النحو الذي ارتضته البنيوية سيغلق أفق القراءة، ولا يفتح النص على سياقات لها أهمية في تحليل النص وإدراكه، حيث لا يكفي الإحاطة بشعرية نص بتجريده من بنيته، فثمة نسب وقرابة لازمة مع غيره من بني جنسه، ومع ما يتمثّله النص من أصالة ثقافية واجتماعية، أو ما يدخل معه في علاقة تفاعل وامتصاص(1).

إيذانا بوجود فضاء فني يسمح للنصّ بالانفتاح على نصوص متنوعة يحكمها الترابط والتداخل والتفاعل، جاء القول بالتناص بعد تراكمات نقدية أثارها نقاد أفادوا من خلالها أن دراسة الأدباء لا يمكنها أن تفي بالغرض في إطارهم الخاص، فمعرفة الجديد مرتبطة بمعرفة القديم، وأكثر المبدعين أصالةً من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة. فأتت الدراسة التناصية لمعرفة الماضي الممتد في النص والحاضر المتسرّب إليه.

كان الظهور الأول لمفهوم التناص قد ارتبط بالشكلاني الروسي «شلكوفسكي»، الذي كان أول من أشار إليه في معرض حديثه عن اتصال العمل الفني بغيره من الأعمال الفنية الأخرى، ثم تحققت النقلة النوعية لهذا المفهوم على يد الناقد الروسي ميخائيل باختين «M Bakhtin» الذي زرع بذوره الأولى، عندما لاحظ تعدد الأصوات في روايات دوستوفسكي وهيمنة الصوت الداخلي في روايات تولستُوي، وأومأت البلغارية جوليا كريستيفا «J. Kristeva» إلى هذا الجديد في أبحاثها المنشورة في مجلة "تيل كيل Tel -Quel"، حيث قامت بدراسة نظرية نقدية، مفادها وجود "تقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى"(2)، وقد شاع تعريفها المحدد للتناص باعتباره "التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة"(3).

يعتبر التناص مفهوما تفكيكيا، حيث "تسكنه مفهومات الاختلاف والكتابة وثنائية الحضور والغياب"(4) التي قالت بها نظرية التفكيك، وقد أخذته كريستيفا متكئة على المقدمة التي تصدرت كتاب ميخائيل باختين "شعرية دوستويفسكي"(5) «F Dostoïevski» اعترفت بفضله بصفته صاحب بواكير وإرهاصات بشّرت بمولد التناص من رحم "الحوارية" «Dialogisme»؛ المفهوم الذي يقتضي وجود حوار بين النصوص تتفاعل فيما بينها، ومدى تأثير هذا التفاعل في إنتاج الدلالة التي يحملها النص الذي يحتوي عملية التفاعل هذه، تقول:"إن الدلالة الشعرية تحيل إلى معاني القول المختلفة، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالا متعددة في نفس الخطاب الشعري، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاءٌ نصيٌ متعدد الأبعاد يمكن

(1) حاتم الصكر، ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر: إجراءات.. ومنهجيات - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، مصر، 1998، ص 184 .

(2) حسين خمري، (إنتاج معرفة بالنص)، مقال في مجلة دراسات عربية، ع11-12، بيروت، 1987، ص 102 .

(3) شجاع العاني، "الليث والخراف المهضومة"دراسة في بلاغة التناص الأدبي، مجلة الموقف الثقافي، دار الش الثقافية، بغداد ع17، 1998، ص 84.

(4) نملة الأحمد، التفاعل النصي– التناصية:النظرية والمنهج–، كتاب الرياض، عدد 104، جويلية 2000، ص87.

(5) من أكبر الكتاب الروس "1821-1881" ذو شهرة عالمية واسعة خاصة في الرواية والسرد، ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات.

لعناصره أن تتطابق مع النص الشعري المتعين، ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص...فإنتاج النص الشعري يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفي نصوص أخرى" (1)

يرى باختين أن كلَّ نص يقع عند ملتقى عدد من النصوص وهو بإزائها في الوقت نفسه قراءة ثانية وإبراز وتكثيف ونقل وتعميق، ومهما كان موضوع الكلام فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل بصورة أو بأخرى. وكان قد تحدث عن علاقة النص بسواه من النصوص دون ذكر مصطلح التناص؛ فاستخدم مصطلح"الحوارية" لتعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى، فكل خطاب حسبه يعود إلي فاعلين وبالتالي إلى حوار محتمل(2)، مشدداً على أن"الجنس الأدبي هو دائماً نفس الجنس وآخر جديد وقديم في الوقت نفسه، فهو يولد مرة ثانية ويتجدد في كل مرحلة من مراحل التطور الأدبي، وأن الجنس الأدبي يحيا في الحاضر ولكن يتذكر ماضيه وأصله من خلال سيرورة التطور الأدبي" (3). وقد عَدَّ التناص مفتاحا لقراءة النصِّ وفهمِه، مع ضرورة التأكيد على استخراج المصادر اللاواعية للنص، ومدرسة التحليل النفسي تعد اللاوعي منبع الإبداع.

لقد عرّفت جوليا كريستيفا التناص بأنه"تشرُّب وتحويل لنصوصٍ أخرى"(4)، وهو يقع "عند التقاء مجموعة نصوص، ويكون في الوقت نفسه إعادة لقراءتها، وتكثيفا وتحريكا وانزياحا وتعميقا لها" (5)، ويندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كــعمل النص (6)، بمعنى أن النص هو عملية استرداد ونقل لتعابير سابقة أو متزامنة مع النص المكتوب، فهو (اقتطاع) و(تحويل) وكل ذلك يشكل النص وينتمي إليه انتماء جماليا وفكريا(7)، وتراه "ذلك التداخل النصي الذي ينتج داخل النص الواحد بالنسبة للذات العارفة، فالتناص هو المفهوم الوحيد الذي سيكون المؤشر على الطريقة التي يقرأ بها نص التاريخ ويتداخل معه"(8)، بمعنى أن كلَّ نصٍّ يحمل بصماتِ نصوص أخرى، وكل نصٍّ يستفيد من نصوص أخرى فيتداخل معها ويتساكن ويتفاعل، بحيث تستوجب قراءة نص ما، استدعاء النصوص الغائبة التي تعمل فيه، والتي تخدم النص الحاضر بشكل جدي.

تقرّر "كريستيفا" مع تابعيها "رولان بارت" و"جينيت" أنّ أيّ نصّ يحتوي على نصوص كثيرة، نتذكر بعضها، ولا نتذكر بعضها الآخر، وهي نصوص شكّلت هذا النص الجديد، فالكتابة نتاج لتفاعل عدد كبير من النصوص المخزونة في الذاكرة القرائية، وكل نصّ هو حتماً نصّ متناصّ، ولا وجود لنص ليس متداخلاً

(1) صلاح فضل، شفرات النص:دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد، عين لدراسات والبحوث الإنسانية والاج، ط2، 1995، ص 112

(2) حاتم الصّكر، ترويض النص، المرجع السابق، ص 184.

(3) تودوروف، بارت، انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1987، ص 102.

(4) مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- 1998، ص321.

(5) المرجع نفسه، ص318.

(6) أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمّان للنشر- عمّان، 2000، ص 148.

(7) تودوروف، بارت، انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، المرجع السابق، ص103.

(8) أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، المغرب، 1987. ص313.

مع نصوص أخرى، وقالت:"إن كل نصّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرُّب وتحويل نصوص أخرى"(1).

نظرت كريستيفا إلى التناص باعتباره نتاجا لنصوص سابقة يعقد النص الجديد معها علاقة تبادل حواري، وهي بذلك قد كسرت أحد أعمدة البنيوية وهي فكرة "مركزية النص" وانغلاقه على ذاته باعتباره بنية مكتفية بذاتها، ينشئ بهذه السمة علاقة مع الماضي- في سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية ...- محمَّلة بدلالات معاصرة، مستحضرة لصور تعبر عن الواقع، فالارتداد إلى الماضي واستحضاره من الأمور الأكثر فاعلية في عملية الإبداع. وتشير إلى أن عمل التناص فضاؤه واسع يشتمل على كل منتوج الحضارة الإنسانية، يتحول معه النص الأدبي إلى عمل مفتوح لا نهاية له(2).

يُعدُّ رولان بارت «R . Barthes» فارس النص وصاحب القدح المعلَّى في التناصية عند الغذامي في"الخطيئة والتكفير"، فقد أُخرجت أوائل أبحاثه في ضوء البنيوية السيميولوجية، وتحوَّل عنها إلى رائد للبنيوية التشريحية ممثلة في كتابه (الكتابة في درجة الصفر) عام 1970م، ليغدو فارسا للنص حين استحال رائدا للتناص في كتابه (لذَّة النَّص) عام 1973م، وأبحاث التمست في الاستغناء عن المؤلف تطويرا للنص؛ إذ بات موت المؤلف ضرورة مُلحَّة، إن لم نقل فضيلة كبرى.

تحمَّس " بارت" - أحد الشكلانيين الروس والبنيويين الأوربيين المهتمين بالتناص- في ضوء هذا المفهوم؛ حيث أعلن أن البحث عن ينابيع عمل ما، ليس إلا استجابة لأسطورة النسب؛ فالاقتباسات التي يتكون منها نص ما مجهولة عديمة السمة ومع ذلك فهي مقروءة من قبل، إنها اقتباسات بلا قوسين(3) يقول: "فكلُّ نصٍّ يرجعنا بطريقة مختلفة إلى بحر لا نهائي هو المكتوب من قبل"(4)، وأقرَّ حقيقة هامة مؤدَّاها أن النص لا يمكن أن ينفصل عن ماضيه ومستقبله اللَّذَين يمنحانِه الخصوبة وينتشلانه من العقم، فـ"ليس النص مقترن الوجود بالمعنى ولكن بمروره وعبوره... ولا تتعلق تعددية النص في الحقيقة بغموض مضمونه، ولكن بما نستطيع تسميته بالتعددية المضخمة للدوال التي تنسجه "(5).

كما اعتبر أن التناص هو قدر كلِّ نص مهما كان نوعه وجنسه، وأنَّه" نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله"(6)؛ فالتناص عنده هو "استحالة العيش خارج النص اللامتناهي... الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة"(7)، كما أنه إعادة توزيع النص للغة، والنص هو حقل إعادة التوزيع أي أنه المركز الذي تدور النصوص وأشلاء النصوص في

(1) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص 326..

(2) إبراهيم نمر موسى، نحو تحديد المصطلحات،- التناص، الأدب المقارن، السرقات الأدبية، مجلة علامات، فبراير 2008، ج 64، ص68.

(3) محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري –حلب-، ط1، 1998، ص16.

(4) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 1996، ص148.

(5) رولان بارث، من العمل إلى النص- دراسات في النص والتناصية – تر: محمد خير البقاعي، ص15.

(6) رولان بارت، من الأثر الأدبي إلى النص، تر: ع السلام بن ع الله، مجلة الفكر العربي المعاصر - بيروت - عدد 38، فيفري، 1986، ص 115.

(7) تودوروف، بارت، انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، المرجع السابق، ص 105.

فلكه، فيحدث التفكيك والانبناء و"كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"[1].

إن ما ميّز مفهوم التناص عند "بارت" هو تركيزه على دور القارئ المتمرِّس؛ مالك الذوق الفني الجميل في عملية التناص، من خلال ما يقوم به من استحضار لمخزونه الثقافي عند قراءة النص، فلا يطمح إلا في أن يكون مشاركا للكاتب في إثراء النص عن طريق الاستجابة لـمُوحيَاته، لأن "الأنا التي تقترب من النص، هي في الواقع مجموعة متعددة من النصوص الأخرى ذات شفرات لانهائية، أو بالأحرى مفقودة الأصول قد ضاعت مصادرها"[2]، ويرى أنَّ كلَّ نصٍّ هو طبقات جيولوجية لكلمات[3]، وهو نسيج من اقتباسات مجهولة مقروءة واستنتاجات استنساخية، منحدرة من منابع ثقافية متعددة، تتحاور وتتحاكى، وتتمازج فيه كتابات وتتعارض[4]، بَيدَ أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، ليست سوى القارئ، لأن مَولدَه مرهون بـ"موت المؤلف" مقولة لها أهميتها على النقد الألسني وهي" لا تعني إلغاء المؤلف، وحذفه من دائرة الثقافة، إنما تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل في الأب المهيمن، المؤلف، إنها تفتح النص على القارئ ... وتزيح المؤلف مؤقتا إلى أن يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص[5]، فجعل الأثر الفني للنص لا يتوقف، لأن تحليله يُنكر وجود مدلول نهائي، ليرتكز التناص حينئذ على " كشف ما لا ينكشف في النص المقروء وعلاقته بنص آخر في غياب ضروري للأول"[6]، فمرحبا بالقارئ الواعي الجاد حصيف العقل المتمرس الذي يمتلك ذوقا فنيا جميلا قارئ يقدم النصوصية بديلا عن المحاكاة والتعبيرية، ولا مرحبا بقارئ لا واعٍ، غيرِ المثقَّف.

ويعترف "بارت"بوجود صعوبة واستحالة معرفة كل النصوص الغائبة المندرجة في ثنايا النص، ومن ثَمَّ إسنادها إلى أصحابها أو ردّها إلى أصولها الأولى، ليتحول النصّ إلى غابة متشابكة الأغصان وعرة الدروب، لا يستطيع المرء سَلكَها أو معرفة دروبها، لِيَتنكَّر في الأخير للتَّناص ملغيًا له بدعوى أن التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن اعتباره أصلا للنص، إن البحث عن "أصول" الأثر والمؤثرات التي خضع لها هو رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار[7].

عمل جيرار جينيت «G. Genette» – وهو علَمٌ في النقد الغربي المعاصر – على توسيع مصطلح التناص عندما اعتبر النَّصَّ نصًّا جامعا"architexte"، يسمح بالكتابة على الكتابة، وهو يشمل النص والمقدمات

---

(1) محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، ص 38.

(2) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات القاهرة، ط1، 1996، ص58.

(3) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص98 .

(4) رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: ع السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986 ص85.

(5) رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري- الدار البيضاء- المغرب،1994، ص10

(6) محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، المرجع السابق، ص69.

(7) رولان بارت، من الأثر الأدبي إلى النص، المرجع السابق، ص63.

والاستشهادات، إلا أنه استخدم مصطلحا بديلا يومئ به إلى التناص بمفهوم هو "التعالي النصي" أو النصية المتعالية، وعرَّفه بصورة إجمالية بأنه" كلُّ ما يجعل – النص– في علاقة ظاهرة، أو ضمنية مع نصوص أخرى، فهو يتجاوز إذاً ويشمل جميع النصوص، وبعض الأنواع ذات العلاقة الخاصة بالنصية المتعالية"[1]. فالتناص هو "علاقة حضور مشترك بين نصين، أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية (...) وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي، لنص في نص آخر" [2]، لكنه لا يسهب أكثر في شرح هذه العملية لاسيما ما يتعلق منها بالمتلقي، باعتباره طرفًا في عملية التناص من خلال ما يستدعي لديه من مخزون ثقافي وأفق تخيُّلي ووجداني أثناء عملية التلقي.

فقد تجاوز "جينيت" بالتناص إلى مفهوم التعالي النصي، فيدرجه نمطًا من أنماطه، ففي كتابه (أطراس) التعالي النصي أو عبر النصية حددها بخمسة أنماط وهي:

التناصية، الملحق النصي، الماورائية النصية، الجامعية النصية، الاتساعية النصية، محاولا رصد كل ما يتعلق فيه نصٌ بنصوص أخرى، دون أن يتفلت وفق هذا المفهوم أيٌّ من العلاقات والتفصيلات التي تحكم بنية النصوص المتعدية بوصف النص منفتحاً ومتعدياً إلى نصوص أخرى.

1. **التناصية**: علاقة الحضور المشترك بين نصين أو عدد من النصوص كما سلف ذكره. ولكن جينيت يبين عن وعي حين يوسع من أفق التناص ليجعله متقارباً مع مفهوم "الاقتباس"، مقارباً بينه وبين شكلين آخرين هما : السرقة والإلماع؛ فالاقتباس هو أكثر علاقات التناص وضوحاً وحرفية، حيث يوضح المقتبس بين قوسين مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدد، أما "السرقة" فهي أقل أشكالها وضوحاً وشرعية، ويلاحظ من وصفه للسرقة بقلة الشرعية أنه مصطلح يشوبه سوء السمعة وفق المفهوم القديم. أما "الإلماع" فهو أقلها وضوحاً وحرفية، وهو في رؤية جينيت: أن يقتضي الفهم العميق لمؤدي ملاحظة العلاقة بين مؤدى آخر، تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبديلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه"[3].

2. **الملحق النصي**: أو ما يطلق عليه "المناص" فهو أقل وضوحاً وأكثر بعداً في علاقته، ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، ويشمل العنوان والعناوين الصغيرة المشتركة، المدخل، الملحق، التمهيد ... إلخ [4]، كما يشمل فيما يطلق عليه جينيت " ما قبل النص " المسودَّات الملخَّصات والمخططات المتنوعة[5].

ويصف جينيت الملحق النصي في النهاية أنه منجم أسئلة بلا أجوبة، وكأنه يحفز محللي النصوص – وفق منظومة التناص– أن يتنبهوا لأهميتها، يتكون من علاقات إضافية كالعنوان، والمقدمة، الهوامش،

(1) مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية – المفهوم والمنظور–، المرجع السابق، ص179.

(2) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، المرجع السابق، ص 132، ودراسات في النص والتناصية، تر محمد خير البقاعي، المرجع السابق، ص125

(3) محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، المرجع السابق، ص126

(4) نفسه، ص127

(5) نفسه، ص128

الإهداء، رسوم، كلمات الناشر...الخ، كما يطلق على هذا النمط كذلك: النصوص المصاحبة أو (النص النظير) الطريقة التي يصبح بواسطتها كتاباً ويعرض نفسه لقرائه.

3. **الماورائية النصية**: أن تستجيب العلاقة النقدية للوضع الخاص للنص اللاحق الذي يمثل تفسيراً نقدياً للنص السابق له؛ يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة؛ (يستدعيه) بل دون أن يسميه(1).

4. **الجامعية النصية**: هي علاقة خرساء تماماً، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا في عبر ملحق نصي، أو هو في الغالب مثبت جزئياً كما في التسميات التي يضعها النص على غلافه ليحدد لقارئه: رواية، قصص، قصائد... إلخ، التي ترافق العنوان على الغلاف وإن كل ذلك كما نرى ذو انتماء تصنيفي خالص" (2). وربما خرساء لأنها ترفض الدلالة على أمر بديهي، أو ترفض أي انتماء وتتملص منه، والنص نفسه غير مطالب أن يعرف كيفيته النوعية وبالتالي الإعلام عنها.

5. **الاتساعية النصية**: أهم الأنماط جميعاً، لأن فيما يراه جينيت جوهر عملية التناص، الذي قام عليه مفهومه، حيث جعل فيه جينيت العلاقة بين نصين أحدهما وهو الحاضر، وقد سمَّاه "المتَّسِع"، والآخر وهو الغائب وقد سماه"المنحسِر"، وقد جاء هذا الفهم الواعي للاتساعية النصية وفق النصين المتَّسع والمنحَسِر، بوصفه رد فعل على فكرة النص المغلق.

ويعني "جينيت" بـــ"الاتساعية النصية" كلَّ علاقة توحد نصاً لاحقا (النص المتسع) بنص سابق (النص المنحسر)، والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح، ونستخلص من الاستعارة "ينشب أظفاره"ومن التحديد السلبي، أنَّ هذا التعريف مؤقت (3)

وينهي "جينيت" حديثه عن الاتساعية النصية بما يجعلها بعداً عالمياً، فليس هناك عمل أدبي لا يستدعى بدرجة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال الأخرى كلها اتساعية نصية ...بعضها اتساعي نصي أكثر من بعضها الآخر، أو أن يكون ذلك أكثر ظهوراً وتكثيفاً ووضوحاً فيها بالنسبة إلى غيرها" (4)

وهكذا يتحول التناص عنده إلى نمط من أنماط التعالي النصي" وتتدخل هذه الأنماط فيما بينها وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها.

وإذا كان التناص عند كريستيفا لا يتم إلا وفق طريقة تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج، فإنَّ التناص عند "لوران جيني" « L. Jenny » هو مَزيَّةُ النص المنتج لا يُحقق فاعليَّته إلا عندما يعيد بناء اللغة على مستوى أعلى، مؤكِّدا أنَّ القبضَ على بِنية العمل الأدبي لا يتم إلا من خلال علاقته بالبُنى

(1) محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، المرجع السابق،، ص128

(2) نفسه، ص126

(3) نفسه، ص130

(4) نفسه، ص135

الأصلية، وقد عرَّفه يقول"هو عمل يقوم به نص مركزي لتحويل نصوص وتمثلها ويحتفظ بريادة المعـنى"[1] وأعطاه أكثر حصرية بعد أن توسعت مفاهيمه لدى "باختين" و"كريستيفا" وقيَّده بالتحويلات المتبادلة بين النصوص عائدة إلى نوع بذاته، فينتهي الحديث إلى تناص شعري وأخر روائي أوموسيقي... [2] وبالتـالي أصبح (التناص) أَحَدَ إن لم يكن أهمَّ خواصِّ النصِّ إذ يرتبط بالتحويلات التي يمارسها « نصّ ممركز» على ما يتشربه من خطابات متعددة[3]

ينطلق"جينِي" في دراسته "استراتيجية الشكل" الخاصة بالتناص من مقولة مالارميه (Malarmé)"إنما تضم جميع الكتب تقريبا انصهار بضع إعادات" يعقب بقوله فيها أنها حددت جوهر التَّصادي[4] في الكتب إنما تتعدى لتحدد جوهر المقروئية أو إمكان القراءة الأدبية، ولا يمكن القبض على بنية عمل أدبي إلا مـن خلال علاقته بالبنى الأصلية، وهذا يتطلب تحديد معنى العلاقة ودرجاتها ونوعيتها أو طبيعتها، مذكرا أن الأثر الأدبي يدخل في علاقات وهي إحدى ثلاث؛ إما علاقة تحقيق أو إنجاز (تحقيق مضمون معين كان يـشكل وعدا في تلك البنيات) وعلاقة تحويل"تحويل معنى قائم أوشكل متوفر والـذهاب بهمـا بعيـدا) وعلاقـة خرق(يتقدم الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين ومحاطين بهالة من القدسية واللاَّمِساس فيقلبهما أو يطرح ما ضدهما أو يكشف عن فراغهما...) [5]

فلا مناص هاهنا من أنّ القول أو الاجتراء على القول بعذرية العمل الأدبي أو الاعتقاد ببكورية الأثر لَهُوَ من الوهم الكبير، والنص ليس سوى لَبس جديد من خلق قديم. وما يعوز الناقد هو تحديـد درجـة حضور – النَّص– الثاني في – النصّ– الأول وصياغة معايير تساعد في تثبيت وضبط حدود ينتفي بـدونها الإبداع، وتثبت معها تعددية الدلالة.

انطلق "يوري لوتمان" "Y. Lotman" في تحديده لمفهوم التناص من محاولة استكناه العلاقات القائمة بين النص والبُنى غير النصية "باعتبارها المدخل الصحيح، لتناول موضوع التناص من ناحية، ولطـرح مفهـوم جدلي وحركي للنص، يجعل من العسير تصور وجوده وفاعليته خارج إطار هذا المفهوم الشامل للتناص" [6]، ولذلك فالتناص عنده هو الذي يهب النص قيمته ومعناه، لأنه يضع النص داخل سياق يساعدنا على فـتح مغاليق نظام النص الإشاري، ويمنح ذلك النظام الإشاري وعلاقاته المكونة له معناها، إلى جانـب دوره في تمكين القارئ من طرح مجموعة متعددة من التوقعات، والتأثير في أفق التوقع عنده.

ويعدّ "مارك أنجينو" "Marc Angeno" واحدا من أكثر المتحمسين للتناصية– يرجح كفتها– فيفضلها على التناص لأنها صرفيا – حسب رأيه– تدل على المفهوم والمنهج مع أنها في اللغة العربية– صرفيا– لا تتميز

---

(1) مارك أنجينو، التناصية، المرجع السابق، ص 69.

(2) كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية التر:، مكتبة مدبولي- مصر–، ط2، 1993، ص36

(3) نفسه، ص36.

(4) من الصدى ورجعه وتردده، والمقصود: تردد موضوعات أو بنيات معينة.

(5) كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، المرجع السابق، ص38.

(6) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، المرجع السابق، ص 56.

على مصطلح التناص في شيء، فهي عنده" أن يتقاطع النص مُؤدًّى مأخوذاً من نصوص أخرى"(1)، و من الدواعي التي وضعها هي "إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى، يتجذر منذ ذلك في تناص وإن الكلمة هي بالتالي ملك كل الناس لأنها لا تدل على مسلمة من مسلمات الحس السليم لكل دراسة ثقافية"(2). فلم يجعل العمل التناصي بديلا للتناص بقدر ما أعطاه خصوصية من حيث "هو اقتطاع وتحويل تلك الظواهر التي تنتمي إلى بديهيات الكلام انتماءها إلى اختيارات جمالية" ويلمح على أن الهاجس ليس هو معرفة التناصية بقدر ما هو معرفة لأي شيء تصلح أو تستعمل.

ينظر ميشال ريفاتير «M. Riffatere» إلى مفهوم التّناص، فيعُدّه مرتبة من مراتب التّأويل، وهو استعمال يترجم أفكاره القائمة على الوقائع البلاغية الأسلوبية، والمقروئية الأدبيّة، حيث يفترض وجود تطابق متبادل بين الشكل والمضمون، ومرجعيات النّص حَسْبَهُ هي نصوص أخرى، والنّصّيّة مرتكزها التّناصّ"(3)، ويذكر له جينيت تعريفا مفاده" التناص هو أن يلحظ القارئ علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده"(4).

والتناص بمفهومه الدقيق يعمل على إدخال النصوص في شبكة من العلاقات الحية التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معينة أو ثقافات متباينة، وهكذا يصير التناص في مفهومه الواسع صيغة من صيغ التحول ليس مجرد ضم النصوص أو الشواهد بعضها البعض. فهو "مجموعة النصوص التي نجد بينها، وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، أما تداخل النصوص فهو ظاهرة توجه قراءة النص ويمكن أن تحدد تأويله وهو قراءة عمودية مناقضة للكتابة الخطية (5).

ويضع "ريفاتير" مفارقة مهمَّةً بين التناص وتداخل النصوص، فيعرف تداخل النصوص بأنه "ظاهرة توجه قراءة النص، ويمكن أن تحدد تأويله، وهي مناقضة للقراءة الخطية، وكلا التعريفين السابقين يضعان الباحث أمام فرقين:

الأول: أن التناص حضور النصوص الغائبة في النص المقروء، تمر عفوياً بذاكرة القارئ دون قصد منه لاستحضارها، على العكس من ذلك فإن تداخل النصوص يتصف بالقصدية التي تمكن القارئ من ممارسة وظيفة نقدية لتأويل التناص الموجود في النص.

الثاني: أن التداعيات المنثالة تتوافد على ذاكرة القارئ العادي للنص وتحقق له نوعاً من اللذة دون أن يعرف السبب الذي من أجله حدث هذا التناص، ودون أن يتدخل في تأويله، ولا في تحديد إنتاجيته (إنتاج معايير جديدة له) وتتوافد على القارئ الناقد فيقرأ النص ليعيد كتابته بناء على ما يكتشفه من تناص بينه

(1) مارك أنجينو، دراسات في النص والتناصية، المرجع السابق، ص 60.

(2) نفسه، ص 64

(3) رولان بارت، أصول الخطاب النقدي، المرجع السابق، ص 107

(4) محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، المرجع السابق، ص126

(5) إسماعيل عبد الله السماعيل، المعارضات السردية في الأدب العربي، مجلة الملك سعود، مجلد 16، الآداب 2003 ص06

وينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص17

وبين غيره من النصوص السابقة ويكون واعيا بهذه العملية متتبعا لأجزائها أما تداخل النـــصوص، فمنـــهج نقدي يهتم بالبحث والتنقيب، وإعادة إنتاجية التناص الموجود في النص، فهو قراءة توجه لتأويل النص [1].

ويعرّفه "فيليب سولرس" «F. Sollers» بقوله: "كلّ نصّ يقع في مفترق طرق عدّة نصوص فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، وامتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا"[2]. التناص هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى[3]، ومثله"ستاروبنسكي" الذي يرى أن " كلّ نص هو إنتاج منتج" [4] يجعلان الـــنص نفسه تناصاً، أو هو قابل للدخول في علاقات تشارك في إنتاجه دون أن ينصّوا على مصطلح كريـــستيفا " التناص".

أما "بول زمتور" «Poul. Zumthor» فيعطي لمفهوم (التناص) عند الإنتاج وبعده - بُعده التاريخي على أساس ربطه بـــ(المحددات الداخلية) لحظور التاريخ، إنَّ جدلية التذكر التي تنتج النص حاملة آثار نصوص متعاقبة تدعى هنا بالتناص، فالنص عنده هو" نقطة إلتقاء نصوص أخرى[5]

إنَّ تعدد التعريفات التي قدمت لمفهوم التناص، ترتبط بتعدد المرجعيات والرؤى التي قدَّمَها كل باحث من المساهمين في بلورة هذه النظرية، وتوسيع حدود آليات عملها وتطويرها، فـــ(التناص ينتمي عند بعضهم إلى الشعرية التوليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وهو يتموضع عند بعـــضهم في مركـــز الفرضـــية الاجتماعية- التاريخية، وعند الآخرين في تأويلية فرويدية، أو شبه فرويدية، ويحتل عند آخرين موقعا بديهيا، كل البداهة في أساس مفاهيم النظرية، في حين أنها عند آخرين كثيرين مصطلح خارجي، لا يلعب إلا دورا عارضا) [6].

إنَّ آليات عمل التناص التي تتحدد من خلال مفهومي الاستدعاء والتحويل، تتطلب عدم النظر إلى لغة العمل الأدبي كلغة تواصل، بل كلغة إنتاجية منفتحة على مرجعيات مختلفة، تـــدخل معهـــا في علاقـــات سيميائية، تقوم على الحوارية.

من هذا نستنتج أن النقد المعاصر أصبح ينظر إلى النص الأدبي على أنه نتاج تفاعل العديد من الخطابات السابقة والمتزامنة، بعد أن كان عَدَّه حدثًا يحدث بشكل مثالي وفردي، غير أن فكرة تداخل النصوص لا تعني بحال، سلب الكاتب إرادته، وأنه مجرد آلة لتفريغ النصوص، إن هذا أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع، والسر يكمن في طاقة الكلمة، فهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها

(1) إسماعيل عبد الله السماعيل، المعارضات السردية في الأدب العربي، المرجع السابق، ص06
(2) تودوروف، بارت، أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، المرجع السابق، ص105.
(3) نفسه، ص102
(4) مارك أنجينو، دراسات في النص والتناصية، المرجع السابق، ص64
(5) تيزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، المرجع السابق، ص109 .
(6) مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية: المفهوم والمنظور-، المرجع السابق- ص 79

قدرة الانسياب أيضا بين المدلولات، بحيث أنها تغير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق، وهل الإشارات تدل إلا على أشياء معْنيّة بعينها" [1].

فالنَّصُّ" ليس ذاتا مستقلةً أو مادَّةً موحَّدة، ولكنَّه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ونظامه اللغوي، مع قواعده ومعجمه، جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في معطاه، معطي جيش خلاص ثقافي مؤلف مما لا يحصى من الأفكار والمعتقدات المستعارة شعوريا ولا شعوريا، يبرز فيه الموروث في حالة تهيج وكل نص حتما نص متداخل " [2]. والنص كائنا ما كان، فهو يتأسس في رحم الماضي، وينبثق في الحاضر، ويؤهِّل نفسه للتداخل مع نصوص آتية في المستقبل.

مصطلح (التناص) عَدلت عنه كريستيفا-وهي المؤرخة له-، وبعد أن تلقفته أياد كثيرة، أساء بعضها استعماله وتوظيفه، بل واختُلف فيه من باحث إلى آخر، انتشاراً وفهماً، (بتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه الباحث عن النص نفسه)، وأنه ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في تأويلية فرويدية أو شبهها، وأنه يحتل عند بعضهم موقعاً بديهياً كل البداهة في أساس مفاهيم النظرية.

لتلك الأسباب وصف التناص بعدم البراءة، وبأنه يستعصي على الضبط والتقنين حتى في منابعه الأولى، فتعددت تعاريفه واختلفت مفاهيمه، وكثرت الاقتراحات والإضافات والتعديلات حوله، فها هو "مارك أنجينو" أحد المنظرين للمصطلح يلمِّح أن المسألة ليست في معرفة معنى التناص، لكن: فيم يستخدم؟ ولأي شيء يصلح؟ وهل هو مرتبط باللحظة التاريخية؟ إنه أداة نقدية تسمح لنا بإثارة إشكالية نقدية وفكرية أكثر منه مفهوما محددا بدقة[3]. غير أن الشيء الوحيد الأكيد، أنه ظل حاضراً عبر جميع الاتجاهات والتيارات النقدية المعاصرة.

لقد اتسع مفهوم التناص، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام، وشاعت في الأدب الغربي، ولاحقاً انتقل هذا الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي، إضافة إلى الترسبات التراثية الأصيلة.

فما حظ الأمة التي نزل القرآن الكريم بلُغتها من هذه الظاهرة التي بدأت لتوِّها تطرح إشكالية المصطلح بين منظريها ؟ وما موقف المشهرين بها والذين أقاموا الأرض ولم يقعدوها يحملون معهم سيف الحداثة شاهرين وبمصطلح التناص مهللين ؟

---

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المرجع السابق، ص324

(2) نفسه، ص325

(3) مارك أنجينو، التناصية، المرجع السابق؛ مجلة علامات م5، ج18- مارس 1996م، ص124- 156

التناص في رؤى النقاد العرب:

يُعدُّ التناص من أبرز المنطلقات النقدية الحداثية؛ فقد تضمن مظاهر شتى كرَّست العودة إلى ثقافتنا لسبر أغوار تراثِنَا العربيِّ، قصد الكشف عن مدى اشتمال موروثنا على هذا المصطلح أو ملمحٍ له يطلعنا على وَعيِ العربِ بشظَايَا هذه الظاهرة، والتي كان لهم بها بالغ اهتمام وعناية في الدرس القديم، وتجذُّر هذا المصطلح في وعيهم النقدي؛ حيث توالت محاولات جادة لتكريسه آتت أكلها بإنجاز نقد يُتلمَّس فيه الشبيه إجرائيا والمماثل اصطلاحيًّا لتلك الرُّؤى النقدية.

سنرحل بهذا المصطلح في الأرض العربية نستقصي الأمور، ونورد الأقوال، والآراء عسانا نشتم رائحته أو نجد له مدخلا ومنفذا، لإبراز قيمة ما قدّمه النقد العربي القديم – ممثلا في الأجداد– للنقد العربي الحديث ممثلا في الأحفاد، والذي ابتلي بغير قليل من التشوهات والتبعية للآخر في أشكاله ومضمُونه، فبرزت"نظرية التناص" التي انتهت وفق المثاقفة إلى استلهام آراء قديمة متعددة المشارب، دون أن ينكروا أثر المثاقفة مع الآخر، مما هيأهم لإبداع حركة نقدية خاصة بهم، ودون أن يلغوا وجودهم، أو يذوبوا في ثقافته؛ لأنهم عايروها على أدبهم.

1– في النقد العربي القديم:

إنَّ ظاهرة تفاعلِ النُّصوص وتداخلِها هي سمةٌ جوهريَّة في الثقافة العربية؛ حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل" [1]، ولئن كان ما تلقَّفَهُ النَّاقد العربيُّ المعاصرُ من مصطلحِ "التَّناص" أثار فيه الدهشةَ والإعجاب المشوبَ بالحذر، فإنَّه يحتاج بالمقابل إلى من يَربِت على كتِفِه يُطمئنه، آخذا بيده إلى حيث تراثُ أجداده؛ لأنَّ فيه أصولاً تؤرِّخ لميلاد هذا المصطلح ولكن في ثوب عربي أصيلٍ.

و لم يكن مفهوم التناص بعيدا عن الاستخدام النقدي في النقد العربي القديم، فقد عُرف ودُرس عند العرب عبر ظواهر التعامل مع نصوص الآخر، وأسهبوا في تحليلها. فالتأمل في طبيعة التأليفات النقدية العربية القديمة يعطينا صورة واضحة جداً لوجود أصول للقضية فيه، فقد طرحت مفردات غنية ووافرة تذهب من "التضمين" في محاسنه ومساوئه إلى "السرقة" ومنازلها العديدة فـــ"الإغارة" فـــ"السطو" فـــ"تلفيق المعنى" فـــ"السلخ"، إلخ...

إن الشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية كما أوضح " محمد بنِّيس " وضرب مثلاً للمقدمة الطللية، والتي تعكس شكلاً لسلطة النص و"قراءة أولية لعلاقة النصوص ببعضها وللتداخل النصي بينها" [2]، وما دامت المقدمة تقتضي ذات التقليد الشعري من وقوفٍ وبكاءٍ وذكرٍ للدِّمن، فهذا يفتح أفقاً واسعاً لدخول القصائد في فضاءٍ نصيٍّ متشابكٍ ووجود تربة خصبة للتَّفاعلِ النَّصيِّ.

(1) عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1993، ص 119

(2) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، درا توبقال، المغرب، ج3، ط1، 1990، ص 182

فهذا امرؤ القيس يقول: [1] [الكامل]

عُوجَـــا على الطَّـــلل المحيل لأنَّنا   نَبكي الدّيار كَمَا بَكَى ابنُ حُذام

وهي إشارة إلى أنه ليس أول من بكى على الأطلال، فما فعله مجرَّد تكرار واستعادة لفعل شاعر آخر هو ابن حذام.

وبيت لكعب ابن زهير يقول فيه [2]: [الخفيف]

مـــا أَرانَـــا نقُول إلاَّ رجِــيعَا   ومُـــعادًا من قَولنا مكــرُورَا

لقد عَهِد الشاعر العربي الجاهلي إلى استدعاء كل ما يحتاجه من موروثه الـــشعري والأدبي، لـــصقل موهبته، وتربية حسِّه الموسيقي، وتهذيب نفسه وتربيتها على النهج الذي يرتضيه لها، جعله محوِّلا ومجـــدّدا، ينتج نصوصا جديدة، تألق فأبدع، وبرع في التمسك والانتماء إلى جذوره الأولى واستجمع، ولكن لتذمُّر عنترة بن شدَّاد العَبْسِيِّ من كثرة النُّصوص السَّابقة "وقد أدرك الشعر بعد أنْ فرغ الناس منه و لم يغادروا له شيئا" على قول ابن رشيق، ما جعله يقول في معلقته: [3] [الكامل]

هَل غادَرَ الشُعَـــراءُ مِن مُتَـــــرَدَّم   أَم هَل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّـــمِ

فهو – كما جاء في الشروح[4]– لم يكن يقصد – فقط – أن الشعراء لم يتركوا طللاً إلا بكوا عليه، بل كان يرمي إلى أنهم لم يتركوا ما قد يقال في هذا البكاء، كما ينكر على الشعراء أنهم لم يتركوا شيئا يصاغ فيه الشعر إلا وصاغوه، فالأول لم يترك للآخر شيئا، وإن كانت الحكمة تقتضي–كما يقول ابن عاشور–: "أن نعمد إلى ما شادَه الأقدمون فَنُهذبَه ونزيدَه، وحاشا أن نَنقضه أو نُبيده"[5]، فأولوا الأحلام الراجحة يأخذون بما يظهر من جديد صالح، ولا ينكثون أيديهم من قديم نافع، فما أضرَّ –كما قيل– من مقولة "ما ترك الأول للآخر شيئاً"[6]؛ لأنها مثبطة، وأَجْمِل بالمقولة الأخرى لأبي تمام يصف إحدى قصائده، يقول: [7] [السَّريع]

يَقُولُ مَن تَقرَعُ أســـمَـــاعَـــهُ   كَم تَرَكَ الأولُ لِـــلآخِـــرِ

أي أن كل من سمع قصيدته يعترف أن الشعراء الأوائل تركوا الكثير من المضامين.

فأفق تداخل النصوص على النص قديم مهما كان قدم النص، وهو مفتوح ما دام النص اللغوي مرتبطا شكلا ومضمونا بزمان ومكان.

---

(1) امرؤ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط5، 1969، ص 114.

(2) كعب بن زهير، الديوان، شر: الإمام أبي سعيد السكري، مطبعة دار الكتب والوثائق الثومية، القاهرة،ط3، 2002، ص 154

(3) عبد المنعم خفاجي، معلقة عنترة، مكتبة القاهرة، ط1، 1969، ص20

(4) عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، المرجع السابق، ص 119

(5) محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، ج1، تونس، 1984، ص07

(6) عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(7) أبو تمام، الديوان، شرح إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1981، ص270

إن سيطرة الإحساس بالتناص على المبدعين جعلت الإبداع هاجسهم يتكئون عليه كي يقولوا شعراً ليس مأخوذاً من نصوص سابقة، يقول ذو الرمة [1]: [الوافر]

وشعرٍ قَد أَرِقت لَــه، غَرِيــبٍ أُجَنِّبُــهُ المسَاندَ والمــحَالاَ
فَبِــتُّ أُقيمُـــهُ وَأَقُـــدُّ مِنْـــهُ قَوَافِيَ لاَ أُرِيدُ لَـــهَا مِثَالاَ

قال عبد القاهر الجرجاني : "يقول: لا أحذوها على شيء سمعته"[2]

وفي تعليقه على بيت أبي فراس:[3] [الوافر]

وَكُنَّا كَالسِّهَام إِذَا أصَــابَت مَرَامِيهَا فَرَامِيهَـا أَصَـابَا

يقول عبد القاهر "هو من فرائد أبي فراس التي هو أبو عُذرها، والسَّابق إلى إثارة سرّها"[4] وأبو عذرها؛ هو أول من اخترعها.

وأيضا إشارة علي بن أبي طالب كرم الله وجهه والتي عبّر فيها بدقة عن فكرة التناص: "لولا أن الكلام يعاد لنفد"[5]، بحيث تشير إلى أن النص المستقل لا وجود له، وكلمة "الإعادة"فيه توحي بوشائج بين الكلام المُقال وما قد قيل سابقاً وتشكل عنصر الوجود لكلامنا اليوم والتي بغيرها ينعدم الكلام.

كما أن تجربة "سويد بن كراع العكلي" تبين لنا أن الشاعر كان يدرك بوعي، الإرث الشعري (النصوص) السابقة، وصعب عليه الاهتداء إلى النص المتخيل في ذهنه من نصوص كثيرة ومغايرة، فكلما لجأ لممارسة الانزياح لكسر الاتجاه الدلالي والوصول إلى مراده، صعب عليه التحوير والشكل، فأنشد يقول: [6] [الطويل]

أَبيتُ بِأَبوَابِ القَوَافِي كَأَنَّما أُصَادي بِها سِرباً مِنَ الوَحشِ نُزَّعا
عَواصِيَّ إلاّ مَا جَعَلتُ أَمامَهَا عَصَا مِربَدٍ تَغشى نُحوراً وَأَذرُعَا
بَعيدَةَ شَـــأْوٍ لا يَـــكادُ يَرُدُّها لَها طالِبٌ حَتّى يَكِلَّ وَيَظلَعَا
إِذا خِفتُ أَن تُروى عَلَيَّ رَدَدتُها وَراءَ التَراقي خَشيَةً أَن تَطَلَّعَا
تَجَشَّمَني خَوفُ ابنِ عَفّانَ رَدَّها فَثَقَّفتُــهَا حَولاً حَريــداً وَمَربَعَا

فالأبيات تلخِّص عناءَ الشاعر وجُهدَه في محاولة منه لإيجاد نص جديد متخيل من نصوص له ولِسِوَاهُ.

(1) ذو الرمة، الديوان، تح: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت – لبنان، ط2، ج3، 1982، ص1532.
(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تع: عليه محمود محمد شاكر، القاهرة – مكتبة الخانجي، 2004، ص471
(3) أبو فراس الحمداني، الديوان، شر: نخلة قلفاط، مكتبة الشرق، المطبعة الأدبية – بيروت، 1910، ص 28
(4) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط1، 1991، ص 273
(5) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح علي البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية – القاهرة، 1952، ص202
(6) الجاحظ، البيان والتبيين، تح: المحامي فوزي عطوي، دار صعب 1968 ط1، بيروت، ص219. والأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، مطبعة التقدم- مصر، ج11، ص123

لقد وعى ابن سلام الجمحي النصوص القديمة في ذهنه وجمع أخبارها وأخبار أصحابها حين أجرى تجربتَهُ النَّقديةَ في ضوء الممارسة الدقيقة للنُّصوص الشعريَّة لشعراء طبقاته، أمْكَنَه من التوصل إلى مقاييسَ نقديَّةٍ أنزلَ بموجبها الشعراءَ منازلَهُم "فَفَصَّلنا الشُّعراءَ من أهل الجاهلية والإسلام، والمخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام، فنزلناهم منازلهم، واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة، وما قال فيه العلماء" [1].

وقد سئل "أبو عمرو بن العلاء" :«أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ، لم يلق واحد منهما صاحبه، و لم يسمع شعره ؟ »، فقال: "عقول رجال توافق على ألسنتها"، وقيل للمتنبي: معنى بيتِـــك هذا أخذته من قول الطائي؟ فأجاب" الشعر جادَّة، وربَّما وقع الحافر على الحافر"[2].

وينتهي "عبد الرحمن بن خلدون" ومن سبقه، إلى أن الشاعر المبتدئ لكي يصل إلى درجة الإبــداع، عليه أن يحفظَ أشعار العرب ويرويها، ويتعرَّفَ على مناقبهم وأمثالهم وجميع ثقافتهم، ثم يتجرد من ذلـــك كلِّه، ويحذو حذوه قي التأليف كما يحذو البنَّاء على القالب والنسَّاج على المنوال[3].

ويرى "ابن رشيق" في كتابه "قراضة الذهب في أشعار العرب"، أن مصدر كل كلام هو كلام قبلــه حتى وإن كان الكشف عن التعالقات النصية ليست بالعملية اليسيرة، فالكلام من الكلام وإن خَفِيَت طرقُه وبَعُدت مناسباتُه.

ويُنوِّه "ابن طباطبا" وغيره من النقاد والبلاغيين بأهمية الرواية والتشبع بأساليب الفحـــول في تكـــوين الشعراء المجيدين، حتى تتسع حافظتهم وتترسخ النصوص في ملكاتهم بحيث يسهل النظم على منوالها[4]

و لم يكن "حازم القرطاجني" بمعزل عن ضرورة التواصل مع الموروث، فقد أشار في مصنفه إلى نـــوع من تعامل الكاتب مع النصوص السابقة؛ إذ يدخلها في نصوصه وذلك بإيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معنـــاه في عبـــارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحقّ به من المكان الذي هو فيه. أو ليزيد فيه فائـــدة، أو يحـــسن العبارة خاصة... [5].

لا حرج في استفادة اللاحق من السابق، فلا يمكن أن يستغني الأخير عن الاستعارة من الأول يقول ابن الأثير: "فقد كان العرب ينصحون المبتدئ من الشعراء بقراءة آلاف الأبيات الشعرية مع حفظها والتمعُّن فيها حتى تعلق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه، وبعد ذلك عليه أن ينساها، كما أكد النقاد القدامى

---

(1) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، المرجع السابق، ج1، ص 23- 24

(2) محمد عبد الرحمن شعيب: المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، محمد عبد الرحمن شعيب، وزارة المعارف- القاهرة - 1964، ص186.
وإيليا الحاوي، شرح ديوان أبي تمام، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1981، ص270.

(3) ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد السلام الشدادي، ج3، ط1- الدر البيضاء- 2001، ص283

(4) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عبد العزيز المانع، دار العلوم - الرياض- 1985، ص90

(5) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الجبيب بن خوجه، دار الغرب الإسلامي، 1986، ص39

على ضرورة معرفة الشاعر لأيَّامِ العربِ وأمثالِهم مع الاطلاع على كل ما يشحذ القريحة ويُذْكي الفطنةَ من كلام المتقدِّمينَ المنظومِ والمنثورِ "[1].

لقد أشار كثير من البلاغيين النقاد العرب القدامى والشعراء إلى ضرورة تواصل الشاعر مع موروث أمته والاغتراف منه، مع اعترافه بوجود تداخل وتلاقح معرفي مشروع، ولكن تحت مفاهيم متنوعة دالة على مرونة وأصالة؛ بقيت تساوره وتثير فيه الجدل، والتي شكّلت في مجموعها اتجاهين:

من حيث الحكم على قيمة النص فوجدت مصطلحات؛ **الأخذ، السلخ، النهب والإغارة والانتحال، والسرقة الأدبية والمعارضة،** والتي تحمل في جانبها نظرة أخلاقية سلبية، لكنها كانت تعبر عن قيمة ووعي نقدي لحركة النص من حيث التأثر والتأثير.

وبالمقابل وُجدت مصطلحات موازية تحمل السمة الإيجابية في نظرتها لحركة النص مع النصوص الأخرى منها: **الاحتذاء، توارد الأفكار، والاقتباس، والتضمين، والاستشهاد،** و...الخ.

مسمَّيات ما اختلف فيها إلا نتيجة الوعي بأثر تعالق النصوص بعضها ببعض، دليل على ذلك قول "عبد العزيز الجرجاني" في وساطته: "ولست تُعَدُّ من جهابذةِ الكلام، ونقادِ الشعر حتى تميّزَ بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برُتَبه ومنازله، فتَفصلَ بين السَّرق والغَصبِ وبين الإغارة والاختِلاسِ، وتعرفَ الإلمام من الملاحظة وتفرقَ بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السَّرقةِ فيه... وبين المختصِّ الذي حازه المبتدئ فملَكَهُ، وأحياهُ السابق فاقتطعَهُ فصار المشارك له محتذيا تابعا" [2].

فـ"ليس لأحد من أصناف القائلين غِنىً عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصبّ على قوالب من سبقهم"[3].

يعتبرُ النموذجَ الأمثلَ والمتقدِّمَ الفطنَ المبتكرَ من الشعراء مَنْ كان صاحبَ الفضل على المتأخر بما يملكه من خصوصية النظر إلى الأشياء، ولم يكن ذلك لمن جاء من بعده، فقُدِّم امرؤ القيس على غيره من الشعراء الجاهليين لأنه أوّلَ من وقف واستوقف، وبكى واستبكى وشبَّهَ الخيل بالعصا، وأوّلَ من قيَّد الأوابد، و.. [4] وما فُضِّلَ الفرزدقُ على جَريرٍ إلاَّ لأنَّه كان يهجوه بمعانٍ يخترعُهَا[5].

فرض النموذج الشعري العربي القديم سلطته الفنية على كل كتابة إبداعية جديدة، مما ضاعف من أزمة الشعر المحدث بين النصوص المحولة من النموذج والنصوص المشوَّشة في تغايرها، والتي أفرز تداول معانيها رؤًى نقدية، أثارها النقاد والبلاغيون في مجالسهم فيما يعرف **بالسَّرقَاتِ الأدبية** .

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي – بدوي طبانه، دار نهضة مصر، ط3، 1962، ص100

(2) القاضي علي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المطبعة العصرية- بيروت- ط1، 2006، المرجع السابق، ص161.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، المرجع السابق، ص196.

(4) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، 1982، ص128-132.

(5) المرزباني، الموشح – مآخذ العلماء على الشعراء –، تح علي البجاوي، القاهرة: مطبعة لجنة البيان العربي، 1965، ص198.

فهي- **السرقات**- "داء قديم وعيب عتيق"[1] وعَيَاءٌ "لا يقدر أحد من الشعراء أن يـــدَّعيَ الـــسَّلامة منه"[2] وُصف بها شعرُ من يتكئ على موروثِ مَنْ قَبْلَه من أربابِ الكَلمَة، وما كانت لتكون لولا إيمـــان اللُّغويِّين بـــ"الموروث وَتَبَلْوُره في أحكامٍ لا يصحُّ الخروجُ عنها، واعتقاد النقاد والشعراء أنَّ القُدمَاءَ ذهبُـــوا بالمعاني واستغرقوها وسبقوا إليها، وليس أمام المحدثين إلا الاستمداد من زادِهم والسَّير عَلَى دَربِهِم، وإنْ كانَ هناك من يُميِّز بين السرقة الظاهرة الجلية والخفية المستترة والغامضة الذي لا يبصر بها إلا الحاذق بـــصناعة الشعر وبين السرقة الممدوحة والمذمومة، يقول"ابن رشيق": "وهذا باب متسع جدا، لا يَقدِر أحـــدٌ مـــن الشُّعراءِ أن يدَّعيَ السَّلامَةَ منهُ، وبه أشياءٌ غامضةٌ إلاَّ علَى البصير الحاذق بالصِّناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى إلا على الجاهل المغفَّل»[3] فيعتبر "ابن رشيق" موضوعَ السَّرقة بابًا متسِّعًا، لصعوبة حَصرِ ما هو سالفٌ من النُّصوص المتواجدةِ داخل النص المنتج (اللاحق) سواء تنصيصًا أو اقتباسًا أو استعارة أو صدى، فلا يمكـــن لأيِّ شاعرٍ ادِّعاءَ السَّلامةِ منهُ.

تؤرخ السرقات الأدبية لوعي نقدي عربي بفكرة عربيةِ الجذرِ غربية المنبَتِ وهيَ "التناصُّ". وهي مِحنةٌ شديدةٌ على المتأخِّرينَ من الشعراء لأنَّهُم قد سُبِقوا إلى كلِّ معنى بديع ولفظٍ فصيحٍ وحيلةٍ لطيفة، إن أتَوْا بما يقصر عن تلك المعاني ولا يربُو عليها لم يحظ بالقبول والثناء، "فكان الإنصاف في الحكم النقـــدي يقتـــضي معذرهم لأن من تقدمهم قد استغرق المعاني وسبَقهم إليها"[4].

عَمد "ابن طباطبا" إلى رسم استراتيجية يتم من خلالها التعمية والتضليل على المعاني المأخوذة، والـــتي أورده إليها ذهاب القدماء بكل فضيلة، وهي حاجة الشاعر إلى" إلطاف الحيلة، وتدقيق النظـــر في تنـــاول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبُصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مـــسبوق إليهـــا فيستعمل المعاني المأخوذة في خير الجنس الذي تناولها منه"[5] حتى يجنِبَ نفسَه وقوع سيف الناقد عليه.

فها هو الشاعر طرفة بن العبد يفتخر بنزاهة شعره عن السرقة يقول[6]: [البسيط]

وَلاَ أُغِير عَـــلَى الأشعَارِ أَسرِقُها عَنهَا غُنِيتُ وَشرُّ النَّاس مَنْ سَرَقا

وهذا حسان بن ثابت قبل إسلامه ربما يمارس ما عهد له من أسلوب مغاير يفتخر به لعدم موافقته شعر سابقيه يقول[7]: [الكامل]

لاَ أَسرِقُ الشُّعرَاءَ مَا نَطَقُوا بَلْ لاَ يُوافقُ شِعرُهُمْ شِعرِي

(1) القاضي علي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، المرجع السابق، ص185.
(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، المرجع السابق، ج2، 280
(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة، المرجع السابق، ج2، 282.
(4) القاضي علي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، المرجع السابق، ص185.
(5) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، المرجع السابق، ص24.
(6) طرفة بن العبد، الديوان، شر الأعلم الشنتمري، تح:درية الخطيب، لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية -دمشق، 1975، ص180.
(7) حسان بن ثابت، الديوان، تح وليد عرفات، بيروت: دار صادر، ج1،2006، ص53

وقال الفرزدق يهجو جَرِيرا[1]: [الكامــل]

لَنْ تُدرِكُوا كَرَمِي بِلُؤمِ أَبِيكُمُ وَأَوَابِدِي بِتَنَحُّلِ الأَشْــعَارِ

ويقول في بيتين آخرين[2]: [الكامل]

إِنّ استراقَكَ يا جَرِيرُ قَصائِدي مِثلُ ادِّعَــاءِ سِوى أَبِيكَ تَنَقُّــلُ

وَابنُ الَمراغَةَ يَدَّعي مِــن دَارِمٍ وَالعَبــدُ غَيــرَ أَبِيهِ قَد يَتَنَحَّــلُ

وقال جرير[3] يهجو الفرزدق : [الوافــر]

سَتَعلَمُ مَن يَصِيرُ أَبُوهُ قِينَــا وَمَنْ عَرَفَت قَصَائِدُهُ اجتلاَبَــا

يقول الحاتمي معلقا على هذا البيت:"وما أراه أراد بالاجتلاب هاهنا إلاّ السَّرق والانتحال"[4]، ويرى أبو تمام إمكانية المبدع أن يخلق الجديد غير المكرَّر أو المعاد، فأخذ على نفسه أن يبدع ويخترع ويتعب لأجل صنع الكلام، بالرغم من تسليم النقاد والأدباء بأن لا وجود للجديد فيقول[5]: [الوافر]

مُنَزَّهَةً عَنِ السَّرقِ المورَّى مُكَرَّمَــةً عَنِ الــمَعنَى الُمعَادِ

وقد كان الشعراء قبله يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة فيعتد بذلك من أجل الإحسان.

هي بواعث نهضت بفكرة السرقات، بعضها نبع من داخل بنية النص الشعري والآخر فرضته المرحلة الشفاهية في الثقافة العربية وبعض التوجهات النقدية؛ فقد كان لتأخر تدوين الشعر الأثر في اضطراب رواية النصوص، حيث يعتمد الراوي في محفوظه على ذاكرته التي تعجُّ بكم هائل من المحفوظات التي لا يتم استدعاؤها عملا بسيطا، فالذاكرة قد تضعف فيختل بناء النص من خلال تسرُّب هذا المحفوظ، فيظهر التداخل بين النصوص ليكون مسوِّغا للقدح والوسم بالسرقة.

أمر آخر يتعلق بالــوعي بتراث الأمة – الشعر– يعدُّ الشاعر الفحل عند العرب من يجمع إلى جودة شعره حفظَ شعرِ غيره، وما دام لكل شاعر راوية يروي عنه، فإنه مدعاة للتأثر بالنهج والمعجم الشعري، فكما جاء في العقد الفريد لــ ابن عبد ربِّه "من أراد أن يكون عالما فليطلب علما واحدا، ومن أراد أن يكون أديبا فليتسع في العلوم "[6].

كما لا نغفل هيكل القصيدة المؤسس على إيقاع صارم (وزن وقافية) من شأنه أن يُلجئَ الشاعر فيُوقعَه في أسرِ مَنْ قبلَه يقول "ابن رشيق": "والذي أعتقده وأقول به، إنه لم يَخفَ على حاذق بالصَّنعةِ أن الصَّانعَ إذا صنَعَ شِعراً في وزنٍ ما وقافيةٍ، وكان لمن قبله من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذلك الروي،

(1) موسوعة الشعر العربي، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الإصدار الأول، مجلد1، ط1، 2009

(2) موسوعة الشعر العربي، المرجع نفسه، 2003

(3) جرير، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1986، ص59

(4) الحاتمي، حلية المحاضرة، تح: محمد عبده عزام، القاهرة – دار المعارف، 1964، ج1، 382.

(5) أبو تمام، الديوان، شر الخطيب التبريزي، تح محمد عبده عزام، دار المعارف– القاهرة – ط5، دت، ج1، ص382.

(6) ابن عبد ربّه، العقد الفريد، المطبعة المشرقية، القاهرة، 1916، ج2، ص99.

وأراد المتأخر معنىً بعينه فأخذ في نظمه، أن الوزن يحضره، والقافية تضطرُّه، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يُورِدَه نفس كلام الأوَّلِ ومعناه حتى كأنَّه سَمِعهُ وقَصَدَ سَرِقتَهُ، وإن لم يكن سمِعَه قطّ" [1].

كان لتقارب بيئات الشعراء سبب في تقارب المعجم اللغوي، وباعثا على تداخل في أفكارهم، فـــ"الآمدي" وفي معرض دفاعه عن سرقات البحتري من أبي تمام يرى أنه "غير منكر لشاعرَيْن مكثرَيْنِ مُتَنَاسِبَيْن ومن أهل بلَدَيْن مُتقَارِبَين أَن يتَّفِقَا في كثيرٍ مِن المعاني، ولا سِيَّما ما تقدم الناس فيه، وتردَّد في الأشعار ذكرُه، وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعمالُه"[2]. وحين نتحدث عن التقارب نُوردُ جانبًا لا يقلُّ شأنًا وهو الأحقاد الشخصية، فما حصل للمتنبي من "الحاتمي" و"ابن وكيع التنيسي"[3] كان مضرب المثل، حيث تأجج الحقد والحسد اللذان كان مبعثهما مكانة المتنبي الشعرية، إذ تحامل عليه كلا الرجلين في رسالتيهما (الحاتمية للأوّل، والمنْصِفْ للثاني).

كان من أبرز البواعث ما عُرف بقضية (اللفظ والمعنى) بفريقيهما، يَدَّعي الأولُ الفضلَ للَّفظ باعتدادهم الشكل اللغوي الذي آثروه في بحثهم عن الجمالية، أما الآخر فنسبوه للمعنى؛ فقدموا المضمون ووجدوا فيه مزية، وما وجدوه من تشابه في الأمرين عُدَّ في نظرهم من السرقات، نذكر منهم أبا ضياء بشر بن تميم حين ذكر سرقات المتنبي.

لقد كانت رغبة واضحة عند بعض النقاد في وصف معاني المحدثين من الشعراء بالسرقة لأدنى تشابه، بل وألفاظهم أيضا، محاولين العثور على تشابه بينه وبين من سبقهم لإثبات الإدانة، وللقضاء بالتنقيص مع شعره على الأقل، وكانوا يَرَونَ في الغالب أنَّ الآخر دون الأول في معالجة فكرة ما بِلُغَةٍ شِعريَّةٍ ما، ولذلك كان كلُّ تشابهٍ بين شاعرَيْن، ولو من بعيد، يعدُّ لدَيهم سرقة أدبية غالبا ما كانوا يدينونها، وإلا فكثير من تلك المعاني يمكن النظر إليها من قبيل توارد الخواطر ووقع الحافر على الحافر، من مثل قول أحمد بن أبي طاهر في محاجَّة البحتري حين ادعى السَّرقة عليه: [4] [البسيط]

والشِّعرُ ظَهرُ طريقٍ أَنتَ رَاكِبُـــهُ ... فَمنهُ مُنشَعِـــبٌ أوْ غَيـــرُ مُنشَعِبِ

ورُبَّما ضَمَّ بين الرَّكبِ مَنهَجَـــهُ ... وَأَلصَقَ الطُّنُبَ العَالِي إلى الطُّنُبِ

ساهمت الخصومات بين الشعراء في إثراء جوانب السرقة الأدبية كما كان لها الأثرُ السَّيء في توجيهها، إذ تسعى قبل كل شيء إلى تجريم الشعراء، فلم يفرق بين السرقة وغيرها كالتأثر والتمثُّل...

فطن "علي بن عبد العزيز الجرجاني" الذي يربأ بنفسه، فيرفض مستهجنا اعتبار توارد الخواطر سرقة أدبية ويؤثر مصطلح "السَّبق" حتى مع الشعراء الذين كثر اتكاؤهم على غيرهم فتكاثرت معانيهم في

(1) ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، تح محمد عبده عزام، القاهرة – دار المعارف، 1964، ص43.

(2) الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح السيد أحمد صقر، دار المعارف – القاهرة، ط4، 1992، ج1، ص56.

(3) ابن وكيع التنيسي شاعر مشهور؛ أصله من بغداد ومولده بتنيس، وكان في لسانه عجمة، ويقال له العاطس، له ديوان شعر جيد، وكتابه الشهير" المنصف للسارق و المسروق منه" الذي اتهم فيه أبا الطيب المتنبي بالسرقة الأدبية.

(4) حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، 1964، ج1، ص382.

أشعارهم، فيؤرخ لسَيرورة المعنى الشعري وحركته، والتمس عذرا فمَنَع ونأى بنفسه وآخرين عن تعميم أحكامٍ على شاعرٍ بالسَّرقةِ عَدْوًا بغير تَرَوٍّ ولا تمحيصٍ، وقرَّر أنَّ الأفكار كثيرا ما تتشابه فلا حاجة للتهويل والادعاء؛ يقول: "متى أجهد أحدنا نفسه، وأعملَ فكرَه وأتعبَ خَاطرَهُ وذهنَه في تحصِيلِ معنىً، يظُنُّه غريبًا مبتدعًا ونظمَ بيتًا، يحسَبُه فردًا مخترعًا، ثم يتصفح الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالا يغض من حسنه، ولهذا السبب أحضر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بالسرقة... إلا أنني إذا وجدت في شعره معاني كثيرة أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذا لا أثبته بعينه، ومسروقا لا يتميز لي عن غيره، وإنما أقول قال فلان كذا، وقد سبقه إليه فلان فقال كذا، فأغتنمَ به فضيلة الصدق، وأَسلَمَ من اقتحام التهوُّر"(1).

وهو كلام يكشف عن روح نقدية واعية بمغَبَّة إصدار الأحكام عن غير بيِّنة، تبين عن نزاهة فائقة، روح أخلاقية تستبطن مسالك المعرفة في تراث العلماء المسلمين قصد إبانتها والوقوف على آثارها في تلقيها ومحاورته.

وفي هذا السياق يذكر "عبد العزيز الجرجاني" بيتا عُدَّ من السرقات، يراه هو من النظائر المتـــشابهات وهو قول المتنبي: (2) [الكامـــل]

أَأُحِبُّهُ وَأُحِبُّ فِيـــهِ مَلامَـــةً إنَّ المَلامَةَ فيه مِنْ أَعْدائِه

فيه نقض لبيت أبي الشيص الذي يقول فيه(3): [الكامـــل]

أَجِدُ الملاَمَةَ فِي هَوَاكِ لذيذةً حُبًّا لِذِكرِكِ فَلْيَلُمْنِي اللُّوَّمُ

لكنه سرعان ما ينسى توجسه وتحفظه ليصدر حكما صارما يقول:"وهذا أقبح ما يكون من السّرق لأنه يدل على نفسه باتفاق المعنى والوزن والقافية"(4)

تتبَّع كثيرٌ من الباحثين العرب أثر هذا المفهوم الجديد من حيث الشكل، والقديم من حيث الممارسة – التناص– في الأدب القديم، والتمسوا وجوده فيه تحت مسمّيات عديدة، وأجمع القدماء على القول بالتأثر مع اختلاف مستوياته حيث وُجد "الاجتلاب"، و"الإغارة" و"الأخذ" و"السلخ"، و"الاتباع"و "النسخ" و"الإلمام"، وجاءت المعارضات، والمناقضات، والاقتباسات والتضمينات والإشارات والتلميحات، وكذلك الرموز والاستيعاب والتمثيل والاستشهاد وتواردِ الأفكار والاحتذاء ... إلخ، مع اختلاف الأُطُر لكل حقل من تلك الحقول، وبأشكال تتدلى إلى مسافة أدنى من المصطلح الحديث، ربَّما تبدو هذه المسميات القديمة أدقَّ بل أجملَ؛ إذ انبعثت من طبيعة أدبنا ودارت في فلكه.

---

(1) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، المرجع السابق، ص185.

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، شر: أبي البقاء العكبري، مطبعة مصطفى البابي الحلبي- مصر-،1936، ج1، ص4.

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص121

(4) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، المرجع السابق، ص212.

هذه المصطلحات التي سنفصل القول في أهمها وأقربها دلالة من مصطلح التناص–على غزارتها وتقارب مدلولاتها– أشبه بالمجرة تشكل في مجموعها درب التراكم التراثي الذي يكشف عن ثراء لغوي مبين، وترابطٍ بين السابقِ واللاحق بين الأجداد والأحفاد. على الحفيد أن يَدين لمن سبقه ويعترفَ له بالفضل، فالشاعر الجاهلي ورث – مثلا – ظاهرة الأطلال المثبتة في مطالع قصائد الجاهليين، فمارس عليها انزياحا ومغايرة وتحويلا ليصل إلى نص جديد يرضيه، فلا هو أماتَ النصَّ القديم، ولا طمسَ ملامحَــه حين حذف ما لم يرتضِه، فالمرجعية قائمة عنده ما أنكرها وما ينبغي له، لأن عظمة الموروث النصي ضاقت به معانيه، وما وسعه إلا صياغة جديدة مغايرة لما استقر بنفسه بوعي أو بغير وعي.

سأورد مثالا يكشف مدى تألق فيه الشاعر ليُقرَّ برسوخ النص الغائب فلم يلغِهِ رغم تضمن معناه؛ فقد سعى "الحطيئة" إلى تجربة نصية جديدة مغايرة لما جاء به الأعشى من قبل.

هذه النار التي وصفت بنار الكرم عند العرب قال فيها الأعشى(1) [الطويــــل]

تُشَبُّ لَمقْـــرورَينِ يَـــصْطَلِيَانها وَبَاتَ عَلَى النَّارِ النَّدَى وَالُمحَلَّقُ

جاء الحطيئة فمارس مرجعية لنص يكون غائبا أو مفقودا فيقول(2): [الطويــــل]

مَتَى تَأتِهِ تعشُو إِلَى ضَوءِ نَــــارِهِ تَجِدْ خَيرَ نَارٍ عِندَهَا خَيرُ مَوْقِدِ

ليظل بيت الحطيئة يتردَّد على الألسن، بيد أنه لم يطمس نص سابقه، وإن شمل أكثر معناه، فالعلاقات السياقية وحدها التي تتحكم ببنية النص، بينما العلاقات الاستبدالية تتيح لــــه الحرية.

من خلال قراءتنا في معجم النقد العربي القديم وجد أكثر من مصطلح عدا "السرقة الأدبية" حظي بجانب من الممارسة النقدية حين تعالقت مع نصوص أخرى، سأذكر على سبيل المثال لا الحصر أبرزها في مقاربتها من المصطلح موضوع البحث– التناص– والتي تقاطعت بمعانيها معه وانبثقت من اعتماد المبدع على إبداعات الآخرين، مع اختلاف نظرة النقاد العرب في تعليل هذه الظاهرة والتفريق بين مصطلحاتها.

الاحتذاء: هو عملية فنية لها مواصفتها التي تبعدها عن المحاكاة وتقترب بها من الأخذ، كمــــا يقــــول الباحث محمد عزام (3)، ومن مثال ذلك قول امرئ القيس(4): [من الطويــــل]

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكرَى حَبِيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخُولِ فَحَومَلِ

احتذاه شاعر مغربي من القرن السابع عشر الميلادي هو ابن زاكور بقوله(5): [الطويــــل]

قِفَا حَدِّثَانِي عَن مَعَانٍ وَأَربُــعِ بِجزِعِ النَّقا بَينَ الهِضَابِ فَــأَنقُعِ

---

(1) الأعشى، الديوان، تح عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ت، ص59

(2) الوساطة بين المتنبي وخصومه، عبد العزيز الجرجاني، المرجع السابق، ص185.

(3) محمد عزام، النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 44 - 45 .

(4) امرؤ القيس، الديوان، المرجع السابق، ص 8.

(5) ابن زاكور الفاسي، ديوان الروض الأريض في بديع التوشيح ومنتقى القريض، تح: محمد بن الصغير، ص185.

أقرَّ "عبد القاهر الجرجاني" الاحتذاء وحدَّه، بأن جعله منوطا بالمعنى والأسلوب يقـول:"واعلـم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى وغرض أسـلوباً، ... فيعمدَ شاعرٌ آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثال نعل قـد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله"(1).

والواقع أن في تسمية الجرجاني مصطلح "احتذاء" فطنة، جاء به بديلا يخفف من وطأة مصطلح السرقة ليخرج به من سوء النية عند النقاد من جهة، ولاهتمامه بالمبدع من جهة أخرى. و يرى استحالة تـساوي شاعرين في تناول الموضوع الشعري الواحد، فلا بدّ أن يفترقا بخواص ومزايا وصفات يقول: "ولا يغرنّك قول الناس: قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه فإنه تسامح منهم، والمـراد أنـه أدى الغرض إما أن يؤدي المعنى بعينه... ففي غاية الإحالة"(2). والواقع أن هذا الرأي يجد امتداداً له في آراء بعض النقاد الغربيين اليوم، إذ يشير "جيرار جينيت" إلى أن "التقليد التام أمر مستحيل، لأننا مهما بالغنا في تقليـد نص ما، فلا يمكن أن نعيد إنتاج ذلك النص كما أنتجه صاحبه لأول مرة" (3).

استوقفت عبد القاهر الجرجاني عبارة مشهورة في مقدمة كتاب الألفاظ الكتابية لعبد الرحمن الهمذاني وهي قول العلماء:"من أخذ معنى عاريا فكساه لفظا من عنده كان أحق به"(4) وهي عبارة تفهم على ثبات المعنى الشعري، وإنَّ فضلَ المتأخر على المتقدم هو زركشة المعنى وتزيينه، والعلماء أرادوا خـلاف ذلـك، والأحقية تكون بكشف إمكان جديد من إمكانات المعنى"فمن أين يجب إذا وَضع لفظا على معنى، أن يصير أحقَّ به من صاحبه الذي أخذه منه، إن كان هو لا يصنع بالمعنى شيئا، ولا يحدث فيه صـفة، ولا يكـسبه فضيلة"(5).

يقسم عبد القاهر الجرجاني المعاني في الشعر وموقع السرقة منها إلى قسمين: عقلي وتخييلي.

1. **العقلي**: يشهد العقل له بالصحة ويتفق العقلاء على الأخذ به والحكم بموجبه. ويصفه بأنه صـريحٌ معنىً ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب. وإنّما لـه ما يلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة وكيفيَّة التأدية من الاختصار وخلافه، والكشق أو ضده... (6)

يقول المتنبي(7): [الكامـل]

لاَ يَسْلَمُ الشَّرَفُ الرَّفِيعُ مِنَ الأَذَى حَتَّ يُرَاقَ عَلَى جَوَانبِهِ الـدَّمُ

فهذا معنى معقول قضى العقلاء بصحته والعارفون بالأخذ به.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص468 - 469.
(2) نفسه، ص261.
(3) شجاع مسلم العاني، الليث والخراف المهضومة، المرجع السابق، ص59
(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص484
(5) نفسه، ص483
(6) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص265
(7) أبو الطيب المتنبي، الديوان، المرجع السابق، ج4، ص121

2. **التخييلي**: لا يقبل التصديق والإثبات والنفي وهو كثير المسالك.

يقول أبو تمام(1): [الخفيف]

إنَّ رَيبَ الزَّمَانِ يُحسِن أَنْ يُهـــ دِي الرَّزايا إلى ذَوِي الأَحسَابِ

فَلِهذا يَجِـــفُّ بَعـــدَ اخـــضِرَارٍ قَبلَ رَوض الوِهَادِ رَوْضُ الرَّوابِي

حين يقف الجرجاني على فكرة الاتفاق والتداخل في المعاني باحثا عن أسس هذا التداخل فيجده ضمن مستويين: اتفاق في عموم الغرض؛ كالاتفاق على مدح الرجال بالشجاعة والكرم.

واتفاق في وجه الدلالة عليه؛ ولها طرق:

المبالغة في التشبيه، كالتشبيه بالأسد في الشجاعة والبحر في الكرم.

وذكر هيئة تدل على صفة لا تتحقق إلا فيمن وُجدت فيه تلك الصفة، كالابتسام في الحرب، وهي هيئة لا تتحقق إلا فيمن كانت لديه صفة الشجاعة كقول المتنبي(2): [الطويل]

تَمُرُّ بِكَ الأَبطَالُ كَلمَى هَزيمَـــةً وَوَجهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغرُكَ بَاسِمُ

ولما كان الغرض الشعري ملكا مشاعا بين الشعراء لم يعد الاتفاق على عموم الغرض مدرجا في حيز السرقة.

أما الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض، فإنَّ على الناظر أن يتأمله إن كان مما اشـــترك النـــاس في معرفته، وكان مستقرا في العقول والعادات، فإنَّ حكمَ ذلك -وإن كان خصوصا في المعنى- حكمُ العمـــوم الذي تقدم ذكره؛ أي بعدم دخول السرقة عليه، لعدم اختصاصه بمعرفة قوم دون قوم، ولا يحتاج في الحكم إلى رؤية واستنباط وتأمل.

والتفاضل هاهنا إنما يقع بين الناس من طريق التأتي إليه، فهناك من يعرضه صريحا مجردا وهناك مـــن يبرزه نسيجا لغويا محكم البناء وصورة فنية ترتقي من مدار المعاني المشتركة إلى المعاني الخاصة، " فأَمَّـــا إذا رُكِّب عليه معنًى، ووُصل به لطيفة، ودُخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرَّمز والتلويح، فقد صار بمـــا غُيِّر من طريقته، واستُؤْنِف من صورته، واستُجدَّ له من المعِرَض، وكُسي من دَلّ التعرض، داخلاً في قبيـــل الخاصّ الذي يُتملَّك بالفكرة والتعمُّل، ويُتوصَّل إليه بالتدبُّر والتأمُّل"(3)، وبهذا يصبح التعرض لـــه احتـــذاء وسرقة، ويورد نموذجا شعريا من قول البحتري(4): [الطويل]

فَأَفْضيتُ من قُرْبٍ إلى ذي مَهَابة أُقابلُ بَدْرَ الأُفْق حينَ أُقَابلُهْ

إلى مُسْرِفٍ في الجُودِ لَو أَنَّ حَاتماً لَدَيْه لأَمْسَى حَاتمٌ وَهْوَ عَاذِلُهْ

(1) أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ج4، ط3، ص 43

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، المرجع السابق، ج3، ص378

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص340

(4) البحتري، الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف - مصر-، ج3، ط3، 1963، ص1213

يعقب على ذلك بقوله:"فهذا كله في أصله ومغزاه وحقيقةِ معناه تشبيهٌ، ولكن كَنَّـى لـك عنـه، وخُودعتَ فيه، وأُتيتَ به من طريق الخِلابة في مسلك السِّحر ومذهب التَّخييل، فصار لذلك غريبَ الشكلِ، بديع الفنِّ، منيعَ الجانب، لا يدينُ لكل أحد، وأَبِيَّ العِطْف لا يدين به إلاّ للمُروِّي المجتهد"[1].

وإذا كان وجه الدلالة بعيد المنال مما لا يصل المبدع إليه إلا بعد تدبر ومعاناة، وكان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وممتنعا في شاهق لا يُنال إلا بتجشم الصعود إليه، فهذا الذي يجوز أن يـدعى فيـه الاختصاص والسبق وأن يجعل فيه سلف وخلف ومفيد ومستفيد، وأن يقضى بين القائلين فيـه بالتفاضـل والتباين وأن أحدهما أكمل من الآخر وأن الثاني زاد على الأول أو نقص عنه، وترقى إلى غاية أبعـد مـن غايته، أو انحط إلى منزلة هي دون منزلته[2].

يعكس لنا هذا القول مشقة الإبداع في تراثنا النقدي، فالمبدع باحث عن الحقيقة، يخرق الحجب من أجلها، بحثا عن الرؤى البكر، والكلمات الحرة، مشقة تكمن في العجز عن الإضافة إلى هذه المعاني أو الوقوع تحت سلطتها.

التضمين: بتعريف البلاغيين؛ استعارتك الأنصاف والأبيات من غيرك وإدخالك إياها في أثناء أبيات قصيدتك، أي أن يضمن الشاعر كلامه شيئاً من مشهور شعر غيره، مع التنبيه إليه ما يجعل شعره يزداد حسناً وجمالاً، وذكر لفظ (مشهور)، لئلا يتّهم بالأخذ والسّرقة، كقول أبي فراس الحمداني عندما أسره الرّوم [3]: [الطويل]

سَيذكُرُني قَومِي إِذَا جَدَّ جِدُّهُم وَفِي اللَّيلَةِ الظَّلمَاءِ يُفتَقَدُ البَدرُ

ومن محاسن التّضمين قول سراج الدّين الورّاق: [الطويل]

تَوارَى مِنَ الوَاشِي بِلَيلٍ ذوائبٌ لَهُ مِن جَبِينٍ وَاضِحٍ تَحتَهُ فَجْـرُ
فَدَلَّ عَلَيه شَعرُه بِظلاَمِـــــهِ (وَفِي اللَّيلَةِ الظَّلمَاءِ يُفتَقَدُ البَدرُ)

فالشّطر الثاني من البيت الثّاني كما هو ملاحظ من القصيدة المشهورة لأبي فراس.

يعتبر التضمين من أهم عوامل التطور الفني للقصيدة العربية الجديدة، ذلك أن استخدام الكثير مـن الباحثين له، عزز اعتباره بديلا جذريا عن التناص، فالشاعر عندما يُضمِّن كلامَ غيره نصَّهُ إنما هو دلالة على التفاعل بين أجزاء التاريخ الفكري والروحي للإنسان، وعند امتداد هذه التضمينات تبزغ أصوات آخرين لا يتكلمون بلغته ولا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الإنسانية[4]

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص342
(2) نفسه، ص340
(3) أبو فراس الحمداني، الديوان، شر: نخلة قلفاط، مكتبة الشرق، المطبعة الأدبية – بيروت، 1910، ص93.
(4) إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 1978، ص311

وقد شكل تعريف بارت للتناص بأنه" تضمينات بدون تنصيص" قاعدة أساسية انطلق منها النقاد لربط التضمين بالتناص، ذلك لأن التضمين ألصق بتراثنا النقدي إذ يغنينا عن الاعتماد في بعض مصطلحاتنا عن الغرب(1).

وأما **الاقتباس:** فهو أن يدرج الكاتب أو الشاعر كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام تزيينا لنظامه وتفخيمًا لشأنه لإضفاء لون من القداسة على جانب من صياغة ذلك الخطاب، لما لتلك النصوص من هيبة وتقديس في ذاكرة الجماعة، وهو عند البلاغيين مرتبط بالقرآن الكريم والأحاديث النبوية، فالاقتباس، يُسمّيه ابن الأثير" التّضمين الحسن وهو " الّذي يكتسب به الكلام طلاوة، فهو أن يضمّن الآيات والأخبار النّبوية، ويكون في المنظوم مثلما يكون في المنثور.

وأما المردود فهو على ضربين:

1- ما نسبه الله ﷻ إلى نفسه، كما قيل عن أحد بني مروان إنه وقع على كتاب فيه شكاية من عُمَّاله "إنَّ إلينَا إيَابَهم ثمَّ إنَّ علينا حسابَهُم".

2- تضمين آية كريمة في معنى هزلٍ، أو ما شابه ذلك من معانٍ استنقاصية تتوخَّى السَّخف والهجاء، والتنكيت والتبكيت، والاستحلال والاستلذاذ، والفحش ...

والاقتباس بجميع أقسامه لا يخرج عن نوعين:

نوع يحتفظ فيه المُقْتَبِسُ بالمعنى الأصلي ولا يخرج به إلى غيره، كقول الحريري: "فلم يكن إلا كلَمحِ البصَر أو أقرب، حتى أنشد فأغـرب" فإن الحريري كنَّى هنا عن شدة القرب، ومثله في الآيـة الكريمة.

ونوع لا يحتفظ فيه المقتبس بالمعنى الأصلي بل يخرج به عنه قصد تأكيد الكلام وتقوية المعنى، والأمثلة بهذا الخصوص كثيرة، كقول ابن الرومي(2) : [الهـزج]

لَقَد أَنـزَلتُ حَاجَاتـي ... بِـوَادٍ غَـيرِ ذِي زَرْعِ

فابن الرومي هنا خرج بالمعنى الأصلي المراد في الآية الكريمة فهو أرض مكة التي شرفها الله، إذ لا ماء فيها ولا نبات، فنقل الشاعر عن هذا المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي يريد معنى آخر غير مقصود؛ وهو كناية عن الرجل الذي لا يُرجى نفعه.

وقد يكون الاقتباس من الحديث النبوي الشريف، من قول أبي جعفر الأندلسي(3): [الرمل]

لاَ تُعَادِ النَّاسَ فِي أَوْطَـانِهِم ... "قَلَّمَا يُرعَى غَريبُ الـوطَنِ"

وَإذَا مَا شِئْتَ عَيْشًا بيـنَهُمْ ... "خَالِقِ النَّاسَ بخُلْقٍ حَـسَنِ"

---

(1) رباعي ربى عبد القادر، التضمين في التراث النقدي والبلاغي، رسالة ماجستير جامعة اليرموك، ص197

(2) مقتبس من الآية الكريمة: ﴿رَبَّنَآ إِنِّيٓ أَسۡكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيۡرِ ذِي زَرۡعٍ عِندَ بَيۡتِكَ ٱلۡمُحَرَّمِ﴾ سورة إبراهيم: 37

(3) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، نهضة مصر-القاهرة- 1986، ص167

وقد يأتي الاقتباس بشكل "التلميح" وذلك عندما يتقاطع النص الشّعري مع علم النحو، أو الحكمة أو الخطاب الفقهي ومصطلحات العلوم والفنون بشتى أنواعها، فينقل الشاعر المعنى من سياقه الأول الموجود في النص الأصلي (الغائب)إلى سياق وجداني جديد في النص الحاضر، ومثال ذلك استمداد المتنبي من علم النحو في قوله[1]: [الطويـــل]

إِذَا كَانَ مَا تَنْوِيهِ فِعلاً مُضَارِعًا   مَضَى قَبلَ أَن تُلقَى عَلَيهِ الجَوَازِمُ

فهو يقول عن سيف الدولة؛ إنك إذا نويت أن تفعل أمرًا قمت به في وقته، فصار ماضيا قبل أن تكون فيه مهلة لدخول الجوازم، وقبل أن يتصور فيه النفي، وقبل أن يقول القائل لا تفعل، أو لِيَفعَل سيف الدولة كذا وكذا.

وبين التضمين والاقتباس وشائج، تشترك في أخذ لفظ أو معنى وتنسيقه داخل النص الجديد لغايات متعددة، كالاستشهاد أو التشبيه أو التمثل أو سوى ذلك، ولا تقترب منهما السرقة لأنهما واضحان تصريحا وتلميحا، يقول د.خليل: "يظل النص التضميني دخيلا أو ثقافيا تزيينيا، ويظل المقطع التضميني أو الاقتباس هو الذي يتكلم في النص الجديد وهو الذي يشرح ويفسر"[2]. وهما فكرتان تحملان ملمحا قديما لمصطلح حديث هو "التناصية"

كما يُعدِّد "أحمد الزعبي" مصطلحات الاقتباس والتضمين والاستشهاد على كونها نماذجَ من التناص، يستحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفةٍ فنِّية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي، سواء كان هذا التناص نصاً تاريخياً أم دينياً أم أدبياً، ويسمَّى هذا النوع "التناص المباشر"، وهو الاقتباس بلغة النص نفسها التي ورد فيها، وضرب أمثلة من ذلك: الآيات القرآنية، والأحاديث والأشعار والقصص، أما ما يقتبِسُ بروحه أو مضمونه عن طريق التلميح أو الإشارة أو الرمز فهو "التناص غير المباشر" [3].

المعارضة:

أن ينشئ ناظم أو ناثر نصًا على غرار نص آخر بدافع من الدوافع، يتفق معه في الموضوع أو الروح والاتجاه، ملتزمًا بالبحر والقافية وحركة حرف الروي إن كانت المعارضة في الشعر، أو مختلًفا معه في شيء من ذلك، فقد يحصل التقدم والتأخر بين المتعارضين، كما يمكن أن يكونا متزامنين أو فصل بينهما زمـــن يسير أو طويل، أو يكونا في عصرين مختلفين، وهذا هو الأغلب الأعم في قصائد المعارضات، ولأن الاتفاق التام غير مشروط في المعارضة، فإنها حينئذٍ تنقسم إلى معارضة تامة إذا اتفق النصان من جميـــع الوجـــوه، وتسمى معارضة ناقصة إذا تخلف وجه من وجوه الاتفاق [4].

(1) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص59. ينظر العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص 734.

(2) خليل الموسى، التناص والإجناسية في النّص الشعري، مجلة الموقف الأدبي – اتحاد الكتاب العرب، دمشق – عدد 305، 09-1996، ص 82

(3) أحمد الزعبي، التناص التاريخي والديني – مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية، مجلة أبحاث اليرموك، مج13، ع1،1995، ص 169-200

(4) عبد الوارث عبد المنعم الحداد، من حديث المعارضات الأدبية، جامعة الأزهر، ص185.

علمًا بأن "التقيد بالموضوع لا يعني اتحاد الموضوعين، ولكن يعني اتفاقهما في الاتجاه، فالمدح والرثاء موضوعان، بيد أن كليهما مدح، أما الأول فمدحٌ لحيٍّ، وأما الثَّاني فمدحٌ لميِّت، ومثلُ ذلك المدح والهجاء، فالأول إثبات صفات طيبة، والثاني إثبات صفات مذمومة [1]. وغالبا ما تقع قصيدة على حافر أخرى، وهي نوع من إثبات الذات والقدرة على الإبداع في ظل قيود معينة، فهي تختلف عن التقليد.

إذًا هناك شروط ينبغي توافرها كلُّها أو بعضُها في المعارضات، بحيث توحي بأن هناك معارضة بين نصين، وإن لم يشر المعارض إلى ذلك، ومن النماذج التي نسوقها:

معارضة"شوقي" "البوصيري"في همزيته التي يقول مطلعها[2]: [الكامـــل]

وُلِدَ الهُدَى فَالكَائِنَـــاتُ ضِـيَـاءُ وَفَـــمُ الزَّمَانِ تَبسُّمٌ وَثَنَاءُ

فهي ناقصة لاختلاف الوزن لأن همزية البوصيري من، وهي قوله: [3] [الخفيـــف]

كَيفَ تَرقَى رُقِـيَّكَ الأَنـبِيَاءُ يَا سَمَاءً مَا طَاوَلَتْهَا سَمَاءُ

ومن التي اختلفت فيها حركة حرف الروي، معارضة: "الحسين بن الضحاك" لــ"أبي نواس" في قصيدته التي يقول فيها[4]: [البسيط]

دَعْ عَنكَ لَومِي فَإنَّ اللَّومَ إغرَاءُ وَدَاوِني بِالتي كَانَت هِيَ الدَّاءُ

يقول"الحسين بن الضِّحاك" [5]: [البسيط]

بُدِّلت مِن نَفَحَاتِ الوردِ بالآءِ[6] وَمِن صبُوحِك درُّ الإِبْلِ والشَّاءِ

ومما اختلف فيه الغرض والمضمون، معارضة "البوصيري" لأبي تمام في قصيدته، يقول أبو تمام [البسيط]

سَلِّم عَلى الرَّبعِ مِن سَلْمَى بذِي سَلَمِ عَليهِ وَشمٌ مِنَ الأَيَّامِ والقِـــدَمِ

ويقول"البوصيري"[7] : [من البسيط]

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِـــيرَانٍ بِذِي سَلَمِ مَزَجتَ دَمعًا جَرَى مِن مُقْلَةٍ بِدَمِ

فــ"البوصيري" في بردته "قد استوحى نبرتها الموسيقية، وقافيتها، وحركة رويها، وإطارها العام دون غرضها، من قصيدة أبي تمام الميمية أيضًا مع اختلاف الغرض والمضمون"[8].

تعددت دوافع المعارضة، إمَّا رغبة في محاكاة السابقين، أو المعاصرين، أو صنع نص يحاكي الأول الذي ملأ على المُحاكي وِجدانه، وحرَّك مشاعرَه، فغلبَهُ التأثر به وأجبره على محاكاته، بدافع الإعجاب والانبهار،

(1) إبراهيم عوضين، المعارضة في الأدب العربي، ط1، 1980، ص08

(2) أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت- ج1، ط1، 1988، ص34

(3) شرف الدين البوصيري، الديوان، تح:محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1955، ص01.

(4) أبو نواس، الديوان، شرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية، - مصر- ط1، 1898، ص19

(5) موسوعة الشعر العربي، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، المرجع السابق

(6) الآء: ثمر شجر

(7) الديوان، ص190.

(8) محمد محمود قاسم نوفل، تاريخ المعارضات في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان- بيروت، ط1، 1983،ص163.

وإما سعيا في الشهرة من وراء تلك المعارضة، حين تصدر من شاعر خامل لشاعر نابه مشهور، حينئــذٍ لا يكون الإعجاب بالنص وحده، وإنما يكون بصاحبه أيضًا.

وهنا يتداخل الإعجاب بالاستعانة، فقد استعان المعارض بمثاله المشهور، لتكتب له الشهرة كــذلك باقتران عمله بعمل نموذجه الذي يعارضه، وكما يكون الإعجاب بنص كامل لِمَا حَوَى من تعبير آسر، أو قافية جميلة ووزن طروب، وموسيقى رقيقة، وخيال محلق، ومعنى دقيق، يكون الإعجاب بموضوع معين، أو بغرضٍ من أغراض الشعر، وقد تكون المعارضة بدافع إظهار البراعة والقدرة على التفنن في القول، مثلمــا أتيح لصاحب النموذج الأول، رغبة في التحدي والمغالبة، وإن كان عنصر التحدي والمغالبة في المناقضات أظهر منه في المعارضات.

كانت المعارضات الشعرية – لأنها أحد الحقول النقدية القديمة – مستنداً آخر ارتهن إليه بعض النقاد العرب في توافقها مع التناصية، ولكنها جاءت تالية في المرتبة بعد السرقات الأدبية، فقليلة هي الآراء الــتي تقول بالمعارضات ملمحاً قديماً للتناص، وقد عدَّها بعضهم- صبري حافظ- مشتركة مع الاقتباس والتضمين في حملها لتلك الملامح.

المناقضة:

هي أن يتجه شاعر إلى آخر بقصيدة هاجيا أو مفتخرا ملتزما الوزن والقافية والروي الــذي اختــاره الأول، ولا بد من وحدة الروي فذلك هو النهاية الموسيقية المتكررة التي تعد جزءًا من النظام الموسيقي العام للمناقضة، بقيت حركة الروي ولا بد من وحدتها أيضا، وإن اختلفت في بعض النقائض كما في اللاميــتين الأولى للفرزدق والثانية لجرير [1] فالشكل الشعري (الوزن والقافية)، والمضمون (المعاني) المشكَّل من الهجاء أو الفخر المعتمدان على الأنساب والأيام والمآثر والمثالب، يمثلان مركز دوران رحى النقائض، ولئن نشأت النقائض في حظيرة الشعر الجاهلي، واشتد عودها في ظلال (الأيام) بين القبائل، فإنها ازدهــرت وأشــعلت جذوة نارها في العصر الأموي الشعراء الثلاثة الفحول: الفرزدق، وجرير، والأخطل

يقول الفرزدق في مطلع قصيدته: [2] [الكامل]

إِنَّ الذِي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَــى لَنَــا   بَيْتاً دَعَائِمُــهُ أَعَــزُّ وَأَطْــوَلُ

يقول جرير في قصيدته التي مطلعها: [3] [الكامل]

لمــنِ الــدِّيارُ كأَنَّهَــا لَمْ تُحلَــلِ   بَينَ الكِنَاسِ وَبَينَ طَلحِ الأَعــزَلِ

ما نلاحظه هو اختلاف حركة الروي في البيتين، فالأولى مجراها الضَّم والثَّانية مجراها الكسر، وهاتان أولى ما حمي بين الشاعرين، أما المعاني فالأصل فيها الاختلاف والتقابل، فالثاني هَمُّه إفسادُ معاني الأول فيرد

---

(1) أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة السعادة، ط2، القاهرة، 1954، ص03

(2) جرير والفرزدق، النقائض، مطبعة ليدن، أعادت طبعه بالأوفسيت مكتبة المثنى، بغداد، 1905، ج1، ص 182

(3) نفسه، ص211

عليه؛ إن كانت هجاء زاد عليه واخترع، وإن كانت فخرا كذَّبه فيها أو فسرها لصالحه هو، أو وضع إزاءها مفاخر لنفسه وقومه[1].

ويمكننا عدَّ المناقضة مبحثا من مباحث التناص لأنَّ فيها يتجلى بناء نص لاحق على نص سابق أو نصوص سابقة، وهو مصطلح استعمله النقاد العرب بهذا المفهوم.

تكاد تكون الصورة الاصطلاحية للنقائض تذكرنا بمثلها في المعارضات، إذ تتفقان في البحر والقافية والروي ووحدة الموضوع، وقد تكون بين أكثر من شاعرين، أما الاختلاف فيكمُن في دواعي وغايات كل فن؛ فالمعارضة داعيها الإعجاب والتقليد وغايتها التفوق والإبداع- إن حصل ذلك- أما النقيضة فداعيها الرَّدُّ والإفحَامُ وغايتها الهجاء. ويشترط أن يكون الشاعران متعاصرَيْن في زمن واحد، حيث يُنشِدُ الأول قصيدةً ويسمعه الثاني ويُنشِد قصيدةً ينقض بها الأول، لكنه ليس شرطا على المتعارضين؛ فقد يعارض شاعرٌ في القرن العشرين شاعرًا جاهليا، وتسبغ روح الخصومة على النقائض في حين لا نجد لها أثرا في المعارضة[2].

كثيرة هي المصطلحات التي تعود في أصولها إلى البلاغة العربية وإن اتجهت اتجاهاً نقدياً جديداً، فلم يبق بينها وبين مصطلح التناص إلا الإفصاح، حيث أدرك العرب التناص المباشر القائم على مفاهيم السرقة والاقتباس والتضمين والمعارضة بوعي كامل، كما أدركوا التناص غير المباشر ولكنهم لم يقعوا على هذا المصطلح- التناص-، وإنما وقعوا على مصطلحات أخرى، لعلَّ الإيحاء والتلميح والكناية والرمز أبرزها.

2- في النقد العربي المعاصر:

كان لازدهار الحركة النقدية الغربية وتنامي جهود أصحابها مؤشرٌ ضاعف طموحا عربيا في إثراء هذا المصطلح نقلا وترجمة من اللغات التي نما فيها، واتخذت تلك الجهود سبيلين:

قُصِر الأوَّلُ على معالجة المصطلح وتطبيقهِ في صورتِهِ المألوفةِ دون ربطِهِ بالنَّقد القديم، وسعى الثاني يستقصي ملامحَ من النَّقد العربي في ضوء هذا الإنجاز الجديدِ؛ استقصاء لم يكن يمشي على استحياء، بل كان تأثيره جَليًّا على الدِّراسَاتِ، ممَّا جعَلَ البَاحثِين يُشيرون كثيرا إلى سوءِ فهمٍ للمصطلح وطريقة تعاطيه في الثقافة العربية نظرا لاختلاف صورته عن صورة منابعه الأولى.

تَبنىَّ النقادُ العربُ مصطلحَ التَّناصِّ وعُدَّ حقيقة مُسَلَّما بها عندهم، من منطلق أن امتناع وجود المبدع الأول يغيِّب النَّص – فهُما متلازمان، كما أن غياب النص يَعدِم وجودَ المبدع الثاني (المتلقي) الذي يثري النّص ولا يقتل أُبوَّته.

كثير من النّقّاد العرب – المحدثين والدّارسين- الذين أهمّهم أمر التّناص خصوصا، والنّقد عموما- وحتّى غيرهم- يَرَون بوجود تقارب في كثير من النّقاط بين التّناصّ ومفاهيم ومصطلحات نقدية عربية قديمة من حيث التّعريفُ، والمنهجُ والآليةُ، ويرفض آخرون هذه الفكرة لاختلافهما تعريفا ومنهجا ومنهم من

---

(1) أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، المرجع السابق، ص04

(2) محمد محمود قاسم نوفل، تاريخ المعارضات في الشعر العربي، المرجع السابق، ص 14-16

أمسك العصا من وسطها فيجلّ هذا، ويثمّن ذاك، فأي الفريقين أحقُّ بالاتباع؟

لقد أعاد أغلب النقاد العرب المعاصرين لمصطلح "السرقة" وهجا جديدا بعد أن نال حظه حين نهوضه فكرة لها ظروفها وملابساتها في النقد القديم، ساعين بآليات حديثة تبدو ممكنة لمعالجة حقل مهجور بإعادة زراعته، من هنا جاءت الحاجة ملحة لبسط الرؤى والأفكار التي ترامت على اختلاف مستوياتها، ونظر الدارسون بآليات جديدة إلى السرقات الأدبية وغيرها مما تناوله نقدنا القديم، مشيرين إليها بمنظور حداثي منبثق من النظريات الغربية تصحيحا لهذا المصطلح الذي يعد طعنا في قداسة الموروث، فسُمعت دعوات غير بعيدة؛ بعضها يرى وجود ملامح في التناصية توحي بوجود صلة مع السرقات في تراثنا العربي القديم، وبعضها الآخر عَدَّ السرقات بمعزل عن الأفكار الموجودة لدى العرب والتي تتوازى مع التناصية.

يعدُّ "محمد مفتاح" صاحب كتاب " تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص– " من أبرز من دعا إلى ضرورة التمييز والفصل بين المفاهيم القديمة والحديثة، ألقى الضوء على زوايا مهمة في صميم الفكرة – التناص–؛ من حيث علاقة المصطلح في مصادره الغربية والعربية معاً بمصطلحات مثل المعارضة والسرقة، ومن حيث الثقافة التي يجب أن يكون عليها المُتناص، وكذا تفسير النص بالنص انسجاماً وتلاقياً. فقد أشار إلى وجود تداخل كبير بين التناص وحقول نقدية أخرى مثل:"الأدب المقارن"و "المثاقفة" و"دراسة المصادر" و"السرقات" مع إمكانية التطابق في بعض الملامح بين السرقات والتناصية، مؤكدا رؤيتَه ضرورة وجود دراسة علمية "تقتضي أن يميّز كل مفهوم من غيره ويحصر مجاله لتجنب الخلط، على أن هذا العمل يقتضي دراسة مفصلة تتناول كل مفهوم على حِدَه، وتتناول الظروف التاريخية والإبستيمية التي ظهر فيها، ويؤكد على أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح"(1). وبعد أن وضع يده على مقومات التناص وتعريفاته عند الغربيين، يحدد الناقد محمد مفتاح التناص فيقول:" هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصٍّ حدث بكيفيات مختلفة" (2)، كما أشار إلى اتفاق المهتمين باللغة على اختلاف أجناسهم وعصورهم وأمكنتهم على نوعين من التناص هما: المحاكاة الساخرة (النقيضة) والمحاكاة المقتدية (المعارضة).

وإذ يتفق مع الدارسين على أن لا قدرة للإنسان على التحرر من هذه الظاهرة، فهو يؤكد أنْ لا مناص من التناص، إذ لا انفكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما وتاريخه الشخصي، وعدَّ تأويل المتلقي للنصوص ركيزةً، فلم يغفل دور القارئ وحصافته ومعرفته بتأويلها، وألَمَحَ إلى ما اعترى جهود الدارسين لمفهوم التناص من تحريف داعيا إلى وجوب إدراك ظروف نشأة المفهوم وأبعاده الفكرية، مع التركيز على المضمون الذي يبقى قطب العملية التواصلية، مما يجعل التناص لديه وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه.

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص، المرجع السابق، ص119

(2) نفسه، ص121

أشار "عبد الله الغذامي" في معرض حديثه عن مصطلح التناصية- وإن لم يذكره صراحة- حيث أعطاه بعدا ونظرة جديدة، يصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم" تصحيح يعلق بتحويل الأحكام الأخلاقية السائدة والتي ألقت بضلالها، وكذا رصد ملامح القديم بأدوات جديدة؛ فالعمل الأدبي عنده "يدخل في شجرة نَسَبٍ عريقةٍ وممتدةٍ تَماماً مثلَ الكائن البشريِّ فهو لا يَأتِي من فراغٍ، كما أنَّه لا يُفضي إِلى فَرَاغٍ، إنَّه نَتاجٌ أدبي لغويٌّ لكُل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوصٍ تنتجُ عنهُ"(1)، فيرى بوجود علاقة واضحة حتما بين النص الجديد والقديم، والتَّعالق بين بُنَى النصوص حاصل والتفاعل والتأثر ضروري للكشف عن كنه النص الجديد وماهيته، إذ إن " النص يُوجِد هويته بواسطة شفرته (أسلوبه)، ولكن هذه الهوية لا تكون"بذات جدوى" إلا بوجود سياق، فالسياق ضروري لتحقيق هذه الهوية، كما أن السياق لا يكون إلا بوجود نصوص تتجمع على مر الزمن لينبثق السياق منها، وهذا يعني اعتماد السياق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجودهما(2).

فتداخل النصوص الحديثة مع الموروث الثقافي عند "الغذامي"يتجلى في حالات، لكل حالة لها تسميتها وتعريفها؛ حالة الاختيار يمتلك الشاعر المعاصر فيها حرية التحرك إلا أنَّ ظلَّ شاعرٍ أكبر منه يبسط سلطانَه عليه، وحالة الميثاق التي تبعد عن الشاعر المعاصر سلطان شاعر سابق أو تقلصه، فيعيد الشاعر إبداع النص السابق إبداعا جديدا نظهر عليه سمة الابتكار. ويرى أن النص يصنع من نصوص ومن ثقافات متعددة، وهذه النصوص تتداخل في علاقات وتتشابك خلال المحاورة والتعارض والتنافس(3).

أما "عبد الملك مرتاض" فيراوح في تصنيفه للسرقات الأدبية من الفكرة إلى النظرية، رأى فيها شبه نظرية تحتاج إلى إعادة بناء من جديد وفكرة تحتاج على إعادة صياغة وقراءة جديدتين، وعدَّها من أكبر القضايا النقدية التي تناولتها ألسنة النقاد القدامى، ولا يعدو مصطلح التناصية عنده سوى مفهوما جديدا لمصطلح قديم، تلقَّفه النقاد العرب عن النقد الفرنسي الجديد، مشيرا إلى كونه "تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة كان الفكر النقدي العربي عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الشعرية"(4).

بعد أن قرر "مرتاض" أن تراثنا العربي ثري بنظريات، وما أقعدنا إلا التخاذل والعقوق عن الكشف عما يسكنها من أصول لنظريات نقدية غربية، تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية، يطرح تساؤلا مهما، حاول من خلاله الربط بين "السرقات" الفكرة القديمة و"التناص" النظرية الحديثة يقول: " ما حقيقة هذه

---

(1) عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة، المرجع السابق، ص 111

(2) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، المرجع السابق، ص12

(3) نفسه، ص327

(4) عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، عدد1- ماي1991، ط1، ص69-93

الفكرة التي ترقى إلى مستوى النظرية النقدية ؟ وهل هي معادل لما يطلق عليه السيميائيون اليوم التناص ؟ أو هي شيء يختلف بعض الاختلاف عن التناص"[1].

يِنعى "مرتاض" قصور رؤية القدماء على مصطلح السرقات ووقوفهم على سطحها مستهجنا اكتفاءهم بتشريح القصيدة لإدانة السرقة على الشاعر، فانشغلوا عما أكمله الحداثيون من جهد للكشف عن جماليات النص. معلّلا – فيما يراه – وضوح الشعر العربي إلى حدّ السطحية، في بعض الأطوار–، حيث استحال عاملا أغرى النقّاد بالاشتغال بمثل هذه القضايا، وعزوفهم عن تحليل النص وتشريحه بالتفكيك، ثم إعادة التركيب للانتهاء إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهدنا الراهن"[2].

وفي إعادة لرؤيتها بوضوح، يربط "مرتاض" بين فكرة السرقات ونظرية التناص فيقرر أمرا مهماً في بحثه " أنَّا بدون العودة إلى تراثنا النقدي العربي لمحاولة استكناه ما قد يكون فيه من بذور لمثل هذه المساءلة وسواها أيضاً كثير لا يتأتى إلا أن نُسهم في إنتاج نظرية نقدية قائمة على التحاور والتطلع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانية. حقاً إن النقاد العرب القدامى لم يقرروا صراحة باللفظ أمر هذه التناصية بالمفهوم العميق الذي قررته كريستيفا، ورولان بارت وجريماس وسواهم من فرسان السيميائية، بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو من بعيد"[3].

حاول "مرتاض" أن يبسُط إلى القارئ العربي العلاقة بين مفهوم السرقة والتناص في وعي هذا التقارب "فالسرقات الشعرية في رؤيته مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف؛ اقتباس خفيٌّ أو ظاهرٌ للفظ أو جملة من الألفاظ وفي سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد من الشعر غالباً"[4].

أما "التناص" مع التسامح في التعريف والتبسيط في التعبير أيضاً، فهو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظاً وأفكاراً كان قد الْتَهَمَهَا في وقتٍ سابقٍ ما، دون وعيٍ صريحٍ بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهلِ ذاكرتِهِ، ومتاهاتِ وعيه. وإذا "كان السيميائيون يعتذرون للمبدعين في عملية التناص بحيث يبيحون لهم إقامة نصوصٍ على أنقاضِ نصوصٍ أخرَى معروفةَ الصَّاحب، فإنَّ الشُّعراءَ العربَ–هم أيضاً– يعترفون بأنهم كانوا يأخذون صراحةً في تقديمهم ممن تقدمهم من الشعراء أو المبدعين الآخرين" [5]، في تعريفَي"مرتاض" يتضح إفادته من موروثه القديم ورؤى نقاد الغرب، ولكنْ لا بد أن نقرر ونضيف، أن التناص كان يتم بوعي أو بغير وعي[6].

على خطى "مرتاض" يمضي"عبد الله التطاوي" مقتفيا أثره، فيربط بين مصطلحٍ قديمٍ ممَّثلاً في السَّرقاتِ، وحديث "التناص" في بحثه "المعارضات الشعرية...أنماط وتجارب"، يربط ربطاً متواشجاً بين المعارضات

---

(1) نفسه، ص71

(2) عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، المرجع السابق، ص73

(3) نفسه، ص84

(4) نفسه، ص84

(5) نفسه، ص86

(6) حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص... المصطلح والقيمة، مجلة علامات، ج51، م13، مارس 2004، ص297

الشعرية بوصفها شكلاً نشأ – في أصله– في أحضان الشعر العمودي، والتناص كمنجَزٍ حضاريٍّ وشكليٍّ نضجَ فهماً واستيعاباً مع شعر التفعيلة، وكأن "التطاوي" يضيف بوعي إلى التقارب بين المصطلحين القديم –معارضة– والحديث ممثلا في التناص–بمحاذاة الرؤية التاريخية– بعداً فنياً شكلاً ومضموناً، يمكن أن يتجلى فتوحاتٍ في قراءة النقاد بين نصين متعارضين أحدهما يستدعي الآخر وإن اختلفت أشكالهما.

نلمح ذلك في طرحه ظاهرة المعارضات فهي من منظورٍ عصريٍّ باعتبار معاصرةِ الشاعر الجديد، وجديدِ شعرِه مِن واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة، بما لها من مقومات تجديدية تتعلق بأوزانها وتغاير قوافيها، وطبائع صورها، فربما كان "التناص" المصطلح النقدي المعاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط في موقفه من الموروث، مما يجعله قريباً إلى الأذهان، باعتبار هذا التجاوز الشكلي عما كنا نلتزمه في حديث"المعارضات" وإن كان الأمر يظل مقبولاً، لأنه لم يصل بحال، إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيين، فكلاهما شعر، وإن اختلفت صيغ التعبير وطبيعة التوجه بين العمودي القديم، وبين الحر المعاصر"(1).

يتكئ "التطاوي" على ما اتكأ عليه النقاد الغربيون من كون النص إنتاجاً يسهم في التناص، فيزيد العلاقة بين المعارضة والتناص– ومعهما الاستشهاد – وضوحاً، بل ويجعل هذا الإنتاج أو إعادة الإنتاج هو جوهره، حتى يعتدَّ بِهِمَا في إنتاج معنى النصّ ودلالته، وإلاَّ فَلاَ قِيمَةَ لهمَا يُعتد بها، يقول:**"**لا يصحُّ الاعتداد بمنطق المعارضة أو "التَّناصِّ" أو حتى منطق الاستشهاد بشكل عميق، إلا إذا أخذنا في الاعتبار الاستشهاد ذاته ضرباً من ضروب إعادة إنتاج قول النص "المستَشهَد به"، فهو مقتبس من النص الأول (الأصل) بإدراجه في نص الاستقبال، هذا إذا كان القول "المستَشهَد به" يبقى بمعناه الحصري كما كان، دون أن يلحقه أي تغيير في ذاته من وجهة نظر الدال، فإن النقل الرأسي الذي يتعرض لـــه يغيِّر دليله وينتج قيمة جديدة فيترتب على ذلك تأثير على المجموع في نفس الوقت**"** (2).

يضيف "التطاوي" مستشرفا لحظة الإبداع التي يتخلق معها (الاقتباس)، الذي يمكن أن يمتد فيضاف إليه التناص، المعارضة، الاستشهاد، قبل ولادته مسهماً في إنتاج الدلالة سيكولوجياً وتاريخياً وفنياً، وذلك حين يقول:"وهنا يحسن البحث فيما قبل النص عن كيفية تكوُّن الاقتباس في لحظة الإبداع، أو إنجاب النص، ثم الكيفية التي يصدر بها الاستشهاد، والإطالة والإيحاء، وإدماجها في فضاء النص الذي يخرج إلى النور محملاً بها جميعاً، إن ثمة ركاماً من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع بمجرد شروعه في تصوير التجربة، فأمامه تجربته الخاصة، وأمامه معطيات واقعه، ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب في أعماقه، يدفع إليه بالأشباه والنظائر بما لا يمنعه من حق التوقف أمامها والتأمل لمقاومتها والإفادة منها"(3).

لقد أرَّخ "التطاوي" لحركة الإبداع التي تبدأ لحظة تخلق العمل الذي يحكِّمه التفاعل المرهون بالتقارب الحاصل بين النص الأخير وما قبله من نصوصٍ على تعددها وكثرتها لمعت أمامه وجذبه بَريقها فكان لها

(1) عبد الله «التطاوي»، المعارضات الشعرية... أنماط وتجارب، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة –، 1998، ص191

(2) نفسه، ص191-192

(3) نفسه، ص193

حضورها الفعلي، فالمبدع الأخير يبدأ بتحويل عناصرَ متفرقةٍ ومترامية إلى كلٍّ مترابطٍ ومتماسكٍ ومتجانسٍ، ولم تكن هي كذلك إلا لأنَّ المبدعَ مارسَ عليهَا الانتقَاءَ لجزئيات تتسقُ مع تجربته وتصدر باسمها مبنية على معطيات من شأنها جمع أشتات متباعدة في نسق جديد له تميُّزُهُ وخصوصيتُهُ تضمن له قيمتَهُ ووظيفَتَهُ الجماليَّة وما وراءها على مستوى الأداء والتلقي(1).

أما "خليل الموسى" فيشارك "مرتاض" في تعريفه للنص الغائب يقول:"يمتص ويتحول ويذوب ولا يعود له إلا وجود إيحائي، فإذا زاد وجوده على ذلك خرج عن حدود التناص والإبداع إلى حدود التأثر والتأثير والمحاكاة والتقليد، لأن حضور الأصل يظل ملموسا وطاغيا"(2)، في حين تبدو قراءة كثير من النصوص آليات تناصية متعددة مقصودة في تعاملها مع النص الغائب.

يعتبر بعض النقاد المعاصرين أنَّ الإبداعَ شرطُ التناص بوصفه "لا واعيا" آخذين مقولات مدرسة التحليل النفسي المؤكِدة بأن اللاوعي هو منبع الإبداع، وحينئذ تسقط صفة الإبداع عن التناص الواعي القصدي الذي قد يبتكر أشكالا جديدة عبر آلياته المختلفة وتقنياتها في التوازي أو التقاطع مع شبكة النصوص الغائبة، فهل سيكون الأدب كلُّه أو كلُّ نص إبداعيًّا؟

إذا سلَّمنا بأن كلَّ أدبٍ أو كلَّ نصٍّ هو تناصٌّ كما يجزم الكثير من البَاحثِين(3)، فإنَّ الإبدَاعَ أو الأصالةَ "لا تنحصر في ابتكار أفكارٍ جديدةٍ بقدرِ ما تنحصرُ في التَّأليفِ بين أفكارٍ قديمةٍ أو إدخالِ بعضِ التَّعديلاتِ على ما انحدر إليه من طُرُزٍ فنيةٍ قديمة"(4).

اعتبر "محمد بنِّيس " مصطلح التناص أداةً للقراءة الخارجية للمتن المدروس، فرصد أبرز الملاحظات النقديَّة، يتعلق الأمر بمسألة التفريق بين السرقة والإجبار في النقد القديم، كما درس البنيات اللغوية المتميزة للشعر العربي الحديث، مشيرا إلى التفريق الذي أدركه العرب القدامى بين اللغة والأسلوب من جهة، وبنية الخطاب–سواء كان بيت أم قصيدة – من جهة أخرى، حيث أنزَلُوا الأول منزلةَ السَّرقة والثاني منزلة الإجبار الذي يعد شرطا سابقا في بناء الخطاب (5).

يقترح صياغة جديدة لمصطلح التناص حيث يسميه (النص الغائب) فالنص الشعري عنده هو" بنية لغوية متميزة ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى، وهذه النصوص الأخرى هي ما يسميها بالنص الغائب...ويرى أن النص شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، وهي نصوص لا تقف عند حد النص الشعري بالضرورة لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي، واليومي بالخاص، والذاتي بالموضوعي".(6)

---

(1) عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية، المرجع السابق، ص193

(2) خليل الموسى، التناص والإجناسية في النّص الشعري، المرجع السابق، ص82

(3) خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1996، ص116

(4) أبو طالب محمد سعيد، علم النفس الفني، مطبعة التعليم العالي، الموصل- العراق، 1990، ص50- 176.

(5) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، علامات، عدد 18، مجلد5، ديسمبر1995، ص175- 208

(6) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير - بيروت-، ط2، 1985، ص251

ويرى "محمد بنِّيس " أن النّصّ "دليلٌ لغويٌّ معقدٌ، أو لغةٌ معزولةٌ، بمثابة شبكة فيها عدة نصوص. فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى، أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها، وهذه النصوص الأخرى هي ما سميته بالنص الغائب، غير أن النصوص الأخرى المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها"[1].

ثم يقول: "إن أي نص يستلزم وجود نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه"[2]، وهو بهذا يفصل بين تداخل النصوص والسرقات الشعرية، والمعارضات فالنص المتداخل معه يقصد به النص الغائب والنص صاحب التداخل النص الراهن أو الحاضر.

ويقترب رأي "إبراهيم رمَّاني" مع رأي "محمد بنِّيس" السابق لتعريف مصطلح التناص حيث عرَّفه بأنه" مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقّق هذا النص وتشكل دلالته"[3].

ويبيّن "صبري حافظ" علاقة النصوص مع بعضها من جهة، وارتباطها بالعالم وبالمؤلف الذي يكتبها من جهة أخرى، داعيا إلى التخلي عن أغلوطة النص المستقل التي تتبناها بعض المدارس النقدية والتي تصور إمكانية أن يصبح النص عالما متكاملا في ذاته، مغلقا عليها في الوقت نفسه وهي إمكانية معدمة إذا ما أدخلنا المجال التناصي في الاعتبار، وإذا ما اعتبرناه مجالا حواريا في الوقت نفسه"[4]، ولإدراك كيفية تفاعل النصوص، حثَّ على فهم النَّص الذي يتعاملُ مع غيره ويفضُّ مغاليقَ نظامِه السابقة؛" يحاورها ويصادر عليها، يدحضها، يعدلها، يقبلها، يرفضها، يسخر منها، أو يشوهها"[5]، وهو باستيعابه لها يشكل ما يشبه الترسبات الأركيولوجية[6] التي تعاقبت عليه دون وعي منه أو من مؤلفه. تتحول هذه الترسبات الكثير منها مع مرور الوقت إلى مصادرات وبديهيات ومواصفات أدبية يصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى تصور أن ثمة مصادر محددة لها، لأن هذه الأخيرة قد ذابت كلية في "الأنا" التي تتعامل مع النص كاتبةً أو قارئةً أو ناقدةً"، هذه الأنا ما هي في الواقع سوى مجموعة متعددة من النصوص الأخرى ذات شفرات لا نهائية، أو بالأحرى مفقودة الأصول قد ضاعت مصادرها[7].

التناص عند "صبري حافظ" ليس مجرد دراسة للمؤثرات أو علاقات التأثير والتأثر بين الأعمال والنصوص الأدبية، بل تتماهى شبكته مع اتساع لتحتوي كل الممارسات "المتراكمة وغير المعروفة والأنظمة الإشارية والشفرات الأدبية والمواصفات التي فقدت أصولها وغير ذلك من العناصر التي تساهم في إرهاف

(1) محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي: بيروت – لبنان–، ط2، 1988، ص85

(2) نفسه، الصفحة نفسها.

(3) إبراهيم رمَّاني، النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة العدد 48، 1988، ص ...

(4) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، المرجع السابق، ص58.

(5) نفسه، الصفحة نفسها.

(6) الأركيولوجيا، مصطلح "علم الآثار" يعنى بدراسة حضارات شعوب بائدة.

(7) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، المرجع السابق، ص58، يحيل إلى Roland Barthes S Z p: 16

حدة العملية الإشارية التي لا تجعل قراءة النص ممكنة، ولكنها تؤدي إلى بلورة أفقه الدلالي والرمزي أيضا"[1].

وحسب "صبري حافظ" فالنص "لا ينشأ من فراغ ولا يظهر في فراغ، لذلك آثر استبدال ثنائية "الإحلال والإزاحة"بــثنائية "الغياب والحضور" لأن النص يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها، فقد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها، لأن النص "الحالّ" قد ينجح في إبعاد النص "المُزاح" أو نفيه من الساحة ولكن لا يتمكن أبداً من الإجهاز عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه"[2].

يتساءل "حميد لحمداني" عن كيفية انبناء النص وكيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمومة فعل التدليل؟ إذ لا يهم أن تكون النصوص السابقة قد دخلت إلى النص الحالي باعتبارها تنتمي إلى سياق معروف سابقاً، بل يهمنا أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها أدوار جديدة في سياق النص الحالي، وما هي ردود الفعل التي يتخذها القراء إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النصية [3]

لا يمكن عزل النص عن سياقه التاريخي، واستدعائه على أنه مجرد بنية جديدة تثمر في سياق النص الحاضر؛ أمر يجعل رؤية التناص مُبتَسَرة، لأنه كما عرفنا أن التناص لا يُحيي فقط النص الحاضر، بل في تعالقه يضيف إلى سياق الغائب مما لم يتنبه لـــه نقاده في زمنه وهو كامن، والنص الغائب مَثله مثَل النطفة المخصبة لا تثمر في سياق جديد إلا إذا امتلكت أسباب خصوبتها في بيئتها. فكيف نغفل تاريخياً – مثلاً – سياق الشعر الجاهلي النفسي والاجتماعي و... وأنا أستدعيه لنص معاصر ؟

أما "رجاء عيد" فيدعو إلى ضرورة التحليل المتأني لما يعرف تحت مصطلح السرقات لأن ذلك سيزيل ضبَابَا كثيفا تتغيم بسببه حُدودُ المصطلح ومَدى صِحَّته، ربَّما تنتفي تلك الرّيبة التراثية تجاه النصوص، لا لنقع في خطأ النقد القديم تحت مصطلحه السابق "السَّرقة"وإنما نتبع تحولات لتلك النصوص واستكشاف قيم تحركها وتوظفها وما تضيفه في إعادة إبداع جديد وتشكيل مخالف[4].

وقد حاول "محمد عبد المطلب" في دراسة جادة عن «التناص عند عبد القاهر الجرجاني» إعادة قراءة النقد العربي القديم بحثا عن الحداثة النقدية في نصوصه، رأى من خلالها أن للتناص جذر لغوي لم تتوافر له جذور اصطلاحية تهيمن على المعاني المشترك في تناولها؛ التناصية، النصوصية، تداخل النصوص، وأن إثارة هذه المسألة في الدرس الغربي كانت قريبة في مقدماتها مما كان عليه الأمر في الدرس العربي القديم وهو يومئ إلى أن النقد العربي كان الأسبق إلى التنبه لهذه الظاهرة، ويقول إننا نجد مؤيدات لتداخل النصوص وتفاعلها في التراث النقدي العربي، كما في الاقتباس، والتضمين، والتلميح، والتوليد... وغيرها

(1) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، المرجع السابق، ص59

(2) صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة – ألف، عدد 4، 1984، ص 11.

(3) حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات– النادي الأدبي بجدة، مج10، جوان 2001، ص74

(4) رجاء عيد، النص والتناص، مجلة علامات، عدد 18، مجلد5، ديسمبر1995، ص175- 208

ومما أثاره "محمد عبد المطلب" وعدّه سببا مهما هو الحضور الأسطوري المكثف في النص الحداثي الذي استدعى وجود نظرة تكشف عملية التداخل بين النصوص، كانت الأساطير باعثا على ذلك، تداخل من شأنه أن يثمر (إنتاجية) يتلمس لها آثاراً لها في تراثنا النقدي، وهي- الإنتاجية على هذا النحو- تمثل عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة، في شكل خفيٍّ أحياناً، وجليٍّ أحياناً أخرى، بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري يعد تحويراً لما سبقه"[1]، مؤكدا أن الإبداع لا يتم لـــه النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه، وهذا جوهر عملية التناص.

ويعتبر "محمد عبد المطلب" الارتدادَ إلى الماضي أو استحضارَه، من أكثر الأمور فعاليةً في عملية الإبداع، وهنا قد يحدث تماس- أو بالضرورة سوف يحدث تماس- يؤدي إلى تشكيلات داخلية، قد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف وقد تنصرف إلى التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس، ومن ثَمَّ تتجلى به إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد، والرفض الكامل، وبينهما درجات من الرضى أحياناً، والسخرية أحياناً، إلى غير ذلك من ظواهر المعنى الشعري التي تدخل دائرة "التناص"على نحو من الأنحاء"[2].

وهكذا يظل التناص ذلك المصطلح الذي تشابهت رؤى النقاد العرب ومفاهيمهم حوله، مما جعلهم يخلصون إلى تعاريفَ متقاربةٍ له، صبَّت في مجملها في كونه تعالق السابق مع اللاحق حدَثَ بكيفيات مختلفة، فهو الظاهرة اللغوية المعقدة التي تستعصي على الضبط والتقنين، يملك من المؤشرات ما يجعله يكشف عن نفسه ويدل القارئ للقبض عليه انطلاقا من مرجعيته التي بني عليها.

احتفى نقادنا العرب المعاصرون بالتناص، كما تمثلوه من كتابات أمثالهم من أعلام الغرب كـــكريستيفا وباختين وبارت وريفاتير وأنجينو وغيرهم، وراح جمع منهم باحثا عن جذوره في تراثنا محاورا بها شكلاً ومضموناً، تنظيراً وتطبيقاً؛ رؤى التناص المعاصرة، كان جَنَىَ ذلك بحوثا مهمَّةً أثْرَت الساحة النقدية رغم اختلافهم فيما بينهم طرحاً وفهماً.

وجدوا في المصطلح من حيث هو "مفاهيم" تقارباً كبيراً مع الطرح القديم لمصطلحات؛ الاقتباس والتضمين والمعارضة وتداول المعاني، وما يدخل في باب السرقات من أفكار؛ التوارد وتكافؤ المتبع والمبتدع، كما ألفَوا في مصطلح التناص ما من شأنه أن يفعّل نصوصاً قديمة ويعيد إليها الحياة بعد موتها في الذاكرة الجماعية، أو بالموت في كتب من أنزلها من القدامى لعدّها من المسروقات، فطفقوا يحللون هذه النصوص الغائبة متوسِّلين بمنظومة الاستدعاء النصي ويكتشفونها في النصوص الحاضرة لبناتٍ تسهم في إنتاج ما لا حصر له من الدلالات كدأب "عبد الله الغذامي"، "محمد عبد المطلب" تنظيراً وتطبيقاً .

(1) محمد عبد المطلب، التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة علامات في النقد، ج3، مج1، النادي الأدبي، جدة، 1992، ص54
(2) نفسه، الصفحة نفسها

بقي مصطلح التناص فردًا عند الغربيين وإن تعددت دلالاته النقدية وطُوِّرت مفاهيمه، في حين لم يتفق النقاد العرب المحدثون على مصطلح واحد لهذه النظرية، واختلافهم ليس مبعثُه انبعاثه من الغرب؛ إنما يعود إلى انتماءاتهم الفكرية الثقافية وتنوع إطلاعهم عليه في لغات عديدة، فلم يقدروا على استيعابه أو فهم لغته وطبيعة أدبها... فتمخض عن ذلك وجود التعدد في المصطلحات؛ منها النص السابق واللاحق، والمفقود والموجود، والظل والمتخيل والغائب، والمقترح، والنص المضاد، والنص الظل.

لقد أثبتت نظرية التناص عند أهلها تقارب حدود المصطلح بينهم حتى تجانس في كثير من الأحيان لدى عدد كثير منهم ومثله هي آلياته... أما أمر "التناصية" لدينا فهو غاية في التعدد لبواعث ترجع إلى الاستيراد العشوائي للمصطلح، وفهمِه فهماً متغايراً ممن ترجَمه، وكذلك هي آلياته، فتعدَّدَ اسمه وتعددت ترجماتُه، وظهر تفاوت في فهمه وتعدد تسمياته وتسمية آلياته من عني بهذه النظرية، ربما لحاجة في نفوسهم قضوها، ربما يستقرون يوما ويطمئنون إلى كلمة سواء بينهم تستلهمُ ما ناقشه أجدادهم، على الرغم من إنكار الغرب لصنيعهم.

الفَصلُ الثّانَي

التناص وآليات اشتغاله

- تمهيد

أولا: التناص ومستوى تعامله مع النص

ثانيا: آليات التناص

ثالثا: مظاهر التناص وقوانينه:

1- مظاهر التناص

2- قوانين التناص:

أ- عند كريستيفا

ب- عند محمد بنيس

رابعا: مصادرالتناص

خامسا: مستويات التناص

سادسا: مؤشراته وظائف التناص

سابعا : أشكال التناص

تمهيد:

يعد التناص من حيث من الناحية الإجرائية الأداة الخاصة بالكشف عن نفسه في النص المدروس، يكشف عن آلياته التي اشتغل فيها أو بها النص عند إنتاجه، ليتحوّل إلى مفهوم إجرائي يعتمد على حصافة القارئ (الدارس، الناقد) ومرجعياته – مصادره السابقة على القراءة – ووعيه لكي يصلَ إلى دلالاته ولن يتأتى ذلك كله قبل أن يكون الدارس واعيا متخذا موقف المفسر، الشارح أو المؤول له[1]، ومع بلوغ التناص شأوا بعيدا في التطبيق والممارسة، نشأت الحاجة إلى صياغة معاييره في نظرية صارمة تساعد في استيضاح الأمر، وعلى الخصوص في مسألة تثبيت حدود ينتفي بدونها الإبداع نفسه.

وقف جمع من دارسي التناص على حقيقة مؤداها؛ أن القبض على بنية عمل أدبي لا تتم إلا من خلال علاقته بالبنى الأصلية السلفية بين النّص الغائب والنصّ الماثل (الحاضر)، إذ من الوهم الاعتقاد ببكورية الأثر أو ببنية عذراء للعمل الأدبي، فمتى سمعنا بميلاد تم بلا مخاض؟ ثم متى كان بإمكان أديب لم يسمع بنصوص مذ خلق، يتحفنا بنصوص نَصِفُها بالإبداع؟ فهذه العلاقة وجب تحديد معناها ودرجاتها ونوعيتها أو طبيعتها بخاصة.

أولا: التناص ومستوى تعامله مع النص:

سعيا إلى سبر أغوار النص الأدبي واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية، يتوسل الناقد أو القارئ أو المحلل بمفاهيم حين مقاربته له، يرصد من خلالها عملية التثاقف والحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية، ويستنطق السُّنن اللغوية والبنى العميقة، لأن النص مهما كان فهو شبكة من التفاعلات الذهنية، ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة التي تتوارى خلف الأسطر وتتمدد في ذاكرة المتلقي.

يشتغل التناص على مستوى الإنتاج كما يشتغل على مستوى الفحص والدراسة ضمن آليات لا تبدو ظاهرة للعيان، تعتمد نوعية الترابط والتداخل الحاصلين بين النصوص المتناصة على (مستوى الإنتاج) أو اعتمادا على النص نفسه على (مستوى الفحص) القائم على القراءة وعلى المستويين معا حيث يتطلب وعيا وتراكما معرفيا وبصيرة ثاقبة من لدن القارئ. وما دام النص لا حياة فيه قبل القراءة، فهو مشروع قابل للبعث، ولا يكون التناص أثناء الفحص إلا كفيلا بإحيائه؛ يدفع النص لتشكيل معنى بإظهار تناصاته مع نصوص أخرى، فتكون القراءة التناصية إحدى أدوات جماليات التلقي.

لا يمكن لناقد طمسُ مذهب أو ثقافة تعامَل معها أحد المبدعين فتحكَّم في تلابيب سياقها، ومكَّن نفسَه من ممارسة انزياحاته وحده؛ فينتقل –على مراحل– من النَّص المفقودِ إلى الموجودِ في كدٍّ، كانت هذه

(1) داود سلمان الشويلي، الذئب والخراف المهضومة، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد–، ط1، 2001، ص09

الممارسة –الآليات– التي عهِد إليها شعراء ونقاد، تنطلق من ذواقم المبدِعة إلى الإرث النصي، وقد تتشبث به ليصبح موجودا حين تتوقف تلك الآليات عند النص المتخيل. وقد أخذت هذه الآليات اتجاهين:

1. **الاتجاه الخارجي**: يتمثل في ثقافة المبدع التي تفِدُ إليه في كل زمان ومكان، وما عليه هو إلا أن يتكيف معها بأخذه ما يتزود منها وما يمكِّنه من تشكيل صوره ولكن مع إضفاء اللمسة الجديدة عليها.

يندرج تحت هذا الاتجاه نوعان من التناص:

- **التناص الداخلي**: هو حوار يتجلى في (توالد) النصّ و (تناسله)، وتناقش فيه الكلمات المفاتيح أو المحاور، والجمل المنطلقات والأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة. فالشاعر أو الكاتب–وهو ينتج نصّه– إما أن يعيد إنتاجاً سابقاً له بصورة معينة، أو يعيد إنتاج ما أنتجه غيره، وفي النهاية ليس هو إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره[1]، يبيح المفهوم للنَّاص إشهار قانون الاختلاف والمغايرة ليُقوِّض بناء نصه الموجود؛ مثلما فعَل بالنصوص السابقة.
- **أما التناص الخارجي** فهو حوار بين نصّ ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات.

واستشفاف التناصّ الخارجي في نصّ عملية ليست بالسهلة، وعلى الخصوص إذا كان النصّ مبنياً بصفة حاذقة، ولكنها مهما تسترت واختفت، فإنها لا يمكن أن تخفى على القارئ المطَّلع الذي بإمكانه أن يعيدها إلى مصادرها، فإن هناك نصّاً مركزياً يتجلى في النصوص السابقة، ونصوصاً فرعية تتمثل في النصوص اللاحقة.

وقد تنخَّل الشاعر الجاهلي من قصائد من سبَقَهُ وشكَّلَ نَصًّا جديدًا لهُ من صُوَرِه، أو مِن الذين اقتفى أثرهم من شعراء عصره، على حدّ ما عرضه الجرجاني في فهم اللغة واستدعاء ما يحتاجه للقيام بعملية تحويل تنفتح على نص إبداعي جديد مرتبط بالجذور[2]، وقد أشرنا إلى موقف لشعراء جاهلية في هذا الشأن مَثَلُ ذلك؛ تذمُّر عنترةَ في مطلعِ معلَّقتهِ من كثرةِ النُّصوصِ السَّابقةِ لَهُ.

ومعنى هذا أن التناص إن يكن داخلياً أو خارجياً، وفي كلتا الحالتين، فإنَّه من المبتذل أن يقال في الأول إنَّ الشاعر أو الكاتبَ يمتص آثاره السَّابقةَ أو يُعيدُ كتابتَهَا أو يُحاورهَا ويتجَاوزَهَا، كما أنه من المبتذل أن يقال إنَّه يمتصُّ آثارَ الآخَرينَ أو يُعيدُ كتابتها أو يحاورها أو يجاوزها، بل يجب موضعة نصه أو نصوصه مكانياً في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانياً في حيز تأريخي معين"[3]،

لقد تبين حازم القرطاجني أمر إدراك الشاعر للإرث السابق، ولجأ إلى المعارضة والمناقضة والاختلاف، ومارس الانزياح بكسر الجانب الدلالي فضلا عن اللغوي، ووصل إلى أحكام جعلته يترل الشعراء منازلهم، يقول:" ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام، والمخضرمين، فنـــزَّلناهم منازلهم واحتججنا لكل شاعر

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص، المرجع السابق، ص 124-125

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المرجع السابق، ص93.

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص 125

بما وجدنا لـــه حجَّة وما قال فيه العلماء"[1] .

2. الاتجاه الداخلي: يمثل التناصَ الذاتِيَّ في نظرية التناص؛ يتم فيه التفاعل مع نصوص المنشئ ذاته لغة وأسلوباً ونوعاً، سواء أكانت قديمة أم محدثة جديداً، يحس المنشئ أن نصه ما زال ظلاً لنصوص سابقة، فينكفئ عن نصه الموجود ويمارس عليه عملية انزياح وتغيير مماثلة ومخالفة لتنتهي فيه التَّجربة النصية الإبداعية إلى شكلٍ راقٍ يحدث فيه الاختلاف في الشكل الخارجي.

يعزِّزُ التناصُّ الذاتي فكرةَ إلغاء نصُوصِ الآخَرينَ، على أَنْ يمارس تجربةً جديدةً تنطلقُ من نُصُوصه الموجودة، يتحول المنتِج فيها ليصبح متلقياً يمارس على نصّه سلطةً مطلقةً لإيجاد نصٍّ آخر متخيَّلٍ يرضاه؛ فالخارجي عام والداخلي مقيد[2]، وكلاهما يشكل تفاعلاً نصياً حُرًّا يثري التجربة النَّصية الجديدة، من دون أن يَمَسَّ بقداسة النُّصوص السَّابقة فيَهْدمَ أبُوَّتَهَا حسب مذهب بعض الغربيين.

إنَّ تفاعلا هذا شأنه هو جزء أصيل من التناص الذاتي في نظرية التناص في مراحلها المتعددة التي حددتها للإنتاج النصي. فلديها ما عرف بالقبلية والبَعْدية؛ أي لديها ما قبل النّص، والنّص، وما وراء النص؛ وما فوق النص، وما تحت النص، وما بين النص،.. والنص المفقود والنص الظل؛ والنص المسكوت عنه أو الغائب، والنص المبدَّد؛ والنص السابق واللاحق وغير ذلك من المصطلحات التي عرفها الغرب[3].

ويعدُّ التَّناص الذاتي أقصى ما انتهت إليه التناصية، فالنَّاص يمارس عملية تفكيك نصه ليعيد تركيبه، وهذا يشبه ما عند الشعراء الذين أشرنا إليهم وعند أمثالهم، وكيفية ممارسة المنشئ لنصه تتم بانتقاله من مرحلة إنتاج للنصوص السابقة إلى مرحلة الإنتاج الأخيرة، مثَله في هذا مثل القارئ في نظرية التناص التي حاولت أن تجعله يملك النص ويدرك بنيته في جمله؛ بما تحمله من علامات وشفرات؛ في حين أغفلت رصد موقف المنشئ؛ لاكتفائها بالتفاعل النصي الداخلي والخارجي، وبالتفاعل الذاتي في شكلين أفقي وعمودي على المستوى العام والخاص. ويكفي المنشئ أنه قال النص، فلا أبوة لـــه[4].

---

(1) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، المرجع السابق، ص 23- 24.

(2) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب- ط2، 2001، ص 94-95

(3) جيرار جينيت، طروس على الأدب، تر: محمد خير البقاعي مجلة الموقف الأدبي ص128. وانفتاح النص الروائي، المرجع السابق، ص93-100 .

(4) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المرجع السابق، ص62-63. وانفتاح النص الروائي، المرجع السابق، ص123- 126.

ثانيا: آليات التناص:

لم يكن التناص وليد الصدفة البحتة، بل وجدت هناك آليات تحكمه، تشير إلى طبيعة ورود الإشارة الموروثة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، مثل ورودها بالاسم المباشر، أو الكنية، أو اللقب ...إلخ، وقد كانت هذه الآليات موضع اهتمام العلماء العرب القدامى، وخير دليل على ذلك هو عملية الحكم بين النصين التي كان يقوم بها ابن رشيق؛ حيث كان ينظر في أيِّهما أكثر إجادة في المعاني ولو كان متأخرا عن خصمه، سواء أكان ذلك من خلال اختصاره للنص إن كان فضفاضا أم من خلال بسطه وتمطِيطه إن كان عكس ذلك، من هنا جاءت آليات التناص كما رصدها ابن رشيق(1) وأقرها المعاصرون.

"محمد مفتاح" واحد من بين أولئك الباحثين المعاصرين الذين وضعوا تلك الآليات والتقنيات النصية للتناص تشتغل على الجانب العملي للنص، وهو الذي اتخذ من التداعي بقسميه (التراكمي والتقابلي) آلية من آليات التناص تتحكم في كل عملية تناصية، حيث اعتمد أدوات إجرائية في تحليل النصوص الشعرية والتي يمكن تصنيفها في مجال السيميائية الأسلوبية.

فقد صنف هذه الآليات وفقا لدراسات غربية مع الإضافة والشرح ولَخَّصَهَا فيما يلي:(2)

1. التمطيط: ومعناه الإطناب والإسهاب في اللفظ والمعنى، ولا يقصد الممل منه، يبسط النص من خلال التداعي الذي يسيطر على الكاتب المحتذي وهو يختزن في ذاكرته النص النموذج، ويحصل في أشكال عديدة منها: (الجناس بالقلب والتصحيف) والشرح والتكرار والاستعارة، والآلية الثانية هي الإيجاز وأهم أشكالها الإحالة(3)، ويقوم من خلال هذه الآلية النص اللاحق بإضافة مقاطع للنص السابق دون مساس بجُمله أو مقاطعه الخاصة.

فالشاعر قد يلجأ إلى وسائلَ متعدِّدةٍ تنتمي إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيتَ الأوَّلَ محورًا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولا معروفا ليَجعلَه في الأوَّل أو في الوسط أو في الأخير ثم يمطِّطه ويتقلب به في صياغة مختلفة.

أ- الجناس بالقلب والتصحيف، أما جناس **القَلب**: "فهو ما اختلف فيه اللفظان في ترتيب الحروف، بين لفظتي"كَفَّيه- فَكَّيه" نحو: "رَحِمَ الله امرَءًا مسَكَ مَا بَينَ فَكَّيهِ وَأَطلَقَ مَا بَينَ كَفَّيهِ"، وأما الجناس **المصحّف**: فهو" ما اختلف اللّفظان من حيث التنقيط، وتشابها في الشكل بحيث لو زالت النُقَط لم يتميّز

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة ، المرجع السابق، ج2، 292.

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، المرجع السابق، ص125.

(3) المرجع نفسه، ص125

أحدهما عن الآخر؛ بين " يَحْسَبُونَ – يُحْسِنُونَ"، وفي قوله ﷻ: ﴿ ٱلَّذِينَ ضَلَّ سَعْيُهُمْ فِى ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَهُمْ يَحْسَبُونَ أَنَّهُمْ يُحْسِنُونَ صُنْعًا ﴾(1)

وبين "المغتر– المعتز"وذلك في قول الشاعر البحتري: (2) [الطويل]

وَلَم يَكُنِ المُغتَرُّ بِاللهِ إِذْ سَرَى ... لِيُعجزَ وَالمُعتَزُّ بِاللَهِ طالِبُـــهْ

فقد لجأ الشاعر إلى وسائل متعددة تنتمي إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورًا ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة وقد لا يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمططه في صيغ مختلفة (3).

الاستعارة: قد تكون أكثرَ دقة في التعبير من الحقيقة وأشدَّ وقعا لما تحتله من حيز مكاني وزماني أكثر من غيرها فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب بما نَبثُّه في الجمادات من حياة وتشخيص؛ لأنها تبعث الحياة في كل الأشياء خاصة إذا كان الخطاب شعريا، حيث تنقل المجرد (المنية)إلى المحسوس (الحيوان)، ومنها قول الشاعر أبي ذؤيب الهذلي: (4) [الكامل]

وَإِذَا المَنيَّةُ أنشَبَت أَظْفَارَهَا ... أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لاَ تَنفَعُ

وقد كان بإمكانه القول: المنية مؤلمة مؤثرة ويكون قوله موفيا للمعنى.

والاستعارة أنواع: التصريحية وهي ما صُرِّح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه، ومثالها قوله ﷻ:﴿ الٓر ۚ كِتَٰبٌ أَنزَلْنَٰهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ ٱلنَّاسَ مِنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ ﴾(5)، والمكنية وهي ما حذف فيها المشبه به، أو المستعار منه، حتى عاد مختفياً مَرمُوزًا له بذكر شيء من لوازمه دليلاً عليه بعد حذفه، مثال ذلك قوله ﷻ:﴿ وَلَمَّا سَكَتَ عَن مُّوسَى ٱلْغَضَبُ أَخَذَ ٱلْأَلْوَاحَ ﴾(6).

ب– التكرار: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين.

ت– الشكل الدرامي: يولِّد الصراع في القصيدة توتُّراتٍ عدةً بين كل عناصر بنية القصيدة وظهرت في التقابل والتكرار، مما أدى إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا.

ث– أيقونة الكتابة: ما يمكن تسميتها بأيقونة الكتابة تلك الآليات التمطيطية التي ذكرت سابقا، ومن هذا المنطلق فإن تقارب الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية ببعضها في اتساع فضائها الذي تَحتلُّه أو ضَيْقِه، أشياءٌ لها دلالتها في الخطاب الشعري.

---

(1) سورة الكهف: 104

(2) البحتري، الديوان، المرجع السابق، ج1، ص215

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص، المرجع السابق، ص126

(4) عبد الستار أحمد فراج، شرح أشعار الهذليين، راجعه محمد حامد شاكر، مطبعة المدني، ج1، ص 04

(5) سورة إبراهيم: الآية 01

(6) سورة الأعراف: الآية 104

كيفما كانت طبيعة النواة ومقصدية الشاعر فإن هذه الآليات هي أساس هندسة النص الشعري، فإذا قصد الاقتداء فإنه يمطه مادحا، وإذا أراد السخرية قلب مدحَه ذمًّا بالكيفية نفسِها[1].

2. الإيجاز: وهو مقابل التمطيط والإطناب؛ عملية سردية يمكن تسميتها بالملخص، كالإحالات التاريخية التي نجدها في القصائد، فكما ينشر الكاتب النص فإنه كذلك يلخصه ويختصره عما كان عليه من قبل عن طريق الإشارات والتلميحات الدالة كالإشارات التاريخية المشهورة والإيجاز سرد في عدد من المقاطع يختصر أياما وشهورا وسنوات دون تفصيل أحداث أو التفات إلى أحداث إلى حرفيتها و"أن يستقصي أجزاء الخبر ليضرب به المثل متتالية مرتبة حيث يسرد واقعة تاريخية وهي محاكاة تامة أو يقدم معالَم ذات مغزى".

هي إذًا الآلية التي من خلالها يكون التناص؛ إمَّا تمطيطا عن طريق الشرح والتفسير الذي تتداخل فيه النصوص بصورة واضحة، وإما أن يكون تلخيصا من خلال الإيماءات إلى حوادث مشهورة تاريخيا وهو هنا إرصادٌ [2] أو تضمين من تفاعلٍ نصيٍّ.

ثالثا: مظاهر التنـاص وقوانينـه:

لخاصية تميُّز النَّص؛ وهي انفتاحه على واقعه الذي ولد فيه، ولغته التي تشكل منها، يحمل التناص أبعادا دلالية واضحة تثبت وجوده، فقد يظهر في احتكاكه بنص سابق له، أو من ثراء مُتلَقٍّ آخذٍ بنصيب من التراث، يحتاج فقط إلى سياق معيَّن يُورِده إلى مكان التفاعل والتأثر بالموروث الذي أعلنَ المبدعُ ولاءَهُ له وشهد على انثياله عليه.

1. مظاهر التنـاص:

لا يمكن الحديث عن كتابة تبدأ من لا شيء، ما دام كل نص هو خلاصة تفاعل نصوص أخر، وإذ يشكل النص الشعري –خصوصا– عالما منفتحا يأبى الانغلاق على نفسه بالرغم من إنشائيته وتفرده جماليا، فهو في حاجة إلى نصوص تثريه وتنتشله من العيش في العزلة البكماء مما يولد تداخلا نصيا؛ بين نص يسمى(النص المحيل) وهو النص الحاضر، المقروء، المتعالي أو العيني، أو اللاحق بينما يسمى النص المحال إليه بالنص المركزي أو الغائب أو الأصلي أو التحتي أو المخفي[3].

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص125-127

(2) الإرصاد: مصطلح بديعي؛ ويطْلَقُ عليه"التّسْهِيم"، وهو مأخوذ من وضع صورة السّهم للإشارة به إلى المكان أو المعنى المقصود، ومعلومٌ أنّ إعداد ما يلزم في أول الكلام لمعرفة ما سيأتي في آخره هو بمثابة وضع صورة السّهم الّتي يُشَارُ بها إلى المقصود. فقد يأتي به السامع قبل أن يَنْطِقَ به المتكلِّم، وهو من محمود الصنعة، فإنّ خير الكلام مَا دلّ بعضه على بعض، ومن قوله ﴿ ذَٰلِكَ جَزَيۡنَٰهُم بِمَا كَفَرُواْۖ وَهَلۡ نُجَٰزِيٓ إِلَّا ٱلۡكَفُورَ ﴾، مقدّمة هذه الآية تدُلُّ المتلَقِّي على الكلمة الأخيرة منها، فمنْ سمع ﴿ ذَٰلِكَ جَزَيۡنَٰهُم بِمَا كَفَرُواْ ﴾، قال دون تفكير طويل﴿إِلَّا ٱلۡكَفُورَ ﴾ إذا كان قد سمع آخر الآية قبلها، وهي:﴿ بَلۡدَةٞ طَيِّبَةٞ وَرَبٌّ غَفُورٞ ﴾ سبأ: 15 -17

(3) يوسف وغليسي، أثر الاستقلال في جماليات التَّخاطب الشعري المعاصر، مجلة الثقافة، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر،عدد 104، 1994، ص139

الإحالة هي تلك العملية المعنويّة، التي ينشؤها الكاتب في ذهن المتلقي الواعي، عن طريق إيراده ألفاظًا مبهمةَ الدِّلالة، يشيرُ بها إلى أشياء أو مواقف، أشخاص أو عبارات أو ألفاظ، خارج النصّ أو داخله، سابقة عليها أو لاحقة، في سياق لغوي أو غير لغوي، مقتصدا في اللفظ، أو رابطا اللاحق بالسابق والعكس، بما يحقق الاستمرارية والتماسك في النصّ.

إن الذي لا بد من إثارته في هذا الفصل من أسئلة هو: ما الطرائق التي بها يتم إحاطة النص اللاحق بالنص السابق؟ وكيف يتجلى النص الغائب في النص الحاضر؟ ما الذي يحدده الباحث أو القارئ داخل النص الحاضر من معايير؟

يتمظهر التناص للباحث أو القارئ في مظاهر عديدة منها:

أ- النص الغائب:

مصطلح نقدي أطلق على النص السابق أو المعاصر الذي يذوب في النص الحاضر (الماثل)، يشتغل عليه ويتفاعل معه، قد يدرك في صورة خطاب أدبي أو فلسفي أو سياسي أو علمي أو ثقافي...، تمخض من فكرة أن العمل الأدبي يُدرك في علاقته بالأعمال الأخرى؛ فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، و(النص) تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة أُعيدت صياغتها بشكل جديد فليست هنالك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن[1]، فالنص عادة لم ينشأ من فراغ ولا يظهر في فراغ، تغذى جنينيا بدم غيره ورضع من أمهات عديدات.

لقد وجدت من الدعاوى التي يرفض أصحابها اليوم نسبة النص إلى مبدعه، فلا ينسبونه إلا إلى نفسه، ليقتصر تحليل النص الأدبي على تحليل (النّص) وحده دون التعرض لعلاقته بمبدِعه، أو لظروف كانت أحاطت بمولده، ليكون الهمّ -كلُّ الهم- في تحليل وحدات النّص، وبنياته الدّالة، وعلاقاتها ببعضها البعض.

إنّ الاكتفاء بتحليل (النّص الماثل) وحده من شأنه غلق النص على وحداته وبنياته، في حين تسعى الاتجاهات النقدية الجديدة النظر في المؤثرات النصّية السابقة عليه، والتي تتجلّى في صياغات مجهولة النسب، بحيث تصعب الإحاطة بها بدقة، لأنها تضمينات لا واعية في النص، وانداياح[2] للذاكرة فيه. وهنا يتجسد (التناصّ) الذي ليس سوى "تفاعل نصوص" فيما بينها، وهكذا ظهر (النص الغائب) مفهومًا نَقديًّا جَدِيداً[3].

تحدثت نظرية التناص عن ما يسمى بالنص الغائب ليتزامن معه ذكر النص الحاضر، ونمثل لذلك بما جاء في موازنة عبد القاهر الجرجاني بين نص لابن المعتز وهو بمنزلة (النص الغائب) ونص آخر لابن بابك وهو بمنزلة (النص الحاضر)، يقول ابنُ المعتز: [4] [السريع]

---

(1) محمد عزام، النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي–، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق–2001، ص11

(2) الانداياح: الاسترسال في الشيء.

(3) محمد عزام، النص الغائب، المرجع السابق، ص08

(4) نسبها الجرجاني إلى ابن المعتز في كتابه : أسرار البلاغة، ص288، الجُنّة: الدروع.

وفَــارِسٌ أَغْــمَدَ فِي جُنَّةٍ   تُقطِّعُ السَّيفَ إِذَا مَا وَرَدْ
كَأَنَّــهُ مَــاءٌ عَلَيــهِ جَرَى   حَتَّ إِذَا مَا غَابَ فيه جَمدْ
فِي كَفِّهِ عَضْــبٌ إذا هَــزَّهُ   حَسِبتَهُ مِن خَوفِهِ يَرتَعِدْ

فقد أراد أن يخترع لهزّة السيف علة، فجعلها رعدة تناله من خوف الممدوح وهيبته، ويشبه أن يكون ابن بابك [1] نظر إلى هذا البيت وعلّق منه الرعدة في قوله: [المتقارب]

فَإِنْ عَجَمَتني نُيُوبُ الخُطُــوبِ   وأَوْهَى الزَّمَانُ قُوَى مُنَّتي
فَمَا اضطَرَبَ السَّيفُ مِن خِيفَةٍ   وَلاَ أُرْعِدَ الرُّمحُ مِن قِرَّةٍ

يُعلِّق "عبدُ القاهر" بقوله: "ويشبه أن يكون ابن بابك نظَرَ إلى هذا البيت وعلق منه الرعدة، إلا أنه ذهب بها في أسلوب آخر "[2]؛ أي أن النص الحاضر احتفظ لنفسه ببعض المظاهر التي جاوزت النص الغائب على الرغم من اتكائه عليه، حيث قصد إلى أن يقول:"إن كون حركات الرمح في ظاهر حركة المرتعد لا يوجب أن يكون ذلك من ألم عارض، وكأنه عكس القضية فأبى أن تكون صفة المرتعد في الرمح للعلل التي لمثلها تكون في الحيوان" [3].

ويلحظ "عبد القاهر" إطارين يستوعبان أشكال التناص؛ فالأول تتم فيه الغلبة للنص الحاضر على الغائب، أو العكس، والثاني يتوازى فيه النصان بحيث يظل لكل واحد منهما استقلاليته الفنية على الرغم من وجود تماس دلالي أو شكلي بينهما... وداخل الإطار الأول تكون الغلبة – غالباً – للنص الحاضر على الغائب[4].. يقول عبد القاهر: "وأبدأ بالقسم الأول الذي يكون المعنى في أحد البيتين غفلاً وفي الآخر مصوّراً مصنوعاً، ويكون ذلك إما لأنّ متأخراً قصّر عن متقدم وإما لأن هُدي متأخر لشيء لم يهتدِ إليه المتقدم" [5].. ومثال ذلك قول المتنبي[6]: [المنسرح]

بِئسَ اللَّيَالِي سَهِرتُ مِن طَرَبِي   شَوْقاً إِلَى مَن يَبِيتُ يَرْقُدُهَا

مع قول البحتري: [7] [الكامل]

ليلٌ يُصَادِفُنِي وَمُرهَفَــةَ الحَــشَا   ضِدَّينِ أَسهَرُهُ لَهَا وتَنَامُــهُ

---

(1) عبد الصمد بن منصور بن الحسن، شاعر مشهور، أحد الشعراء المجيدين المكثرين، بغدادي، له ديوان كبير وأسلوب رائق في نظم الشعر، معاهد التنصيص، ج1، ص64، ولم أعثر على ديوانه. عجمه: عضه ليختبر صلابته، والمُنّة: القوة، والقِرّة: ما يأخذ المرء من البرد، وأُرْعِدَ: أصابته الرعدة: الرجفة والاضطراب..

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص 287-288.

(3) نفسه، ص 288.

(4) نفسه، صفحة نفسها.

(5) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص489

(6) أبو الطيب المتنبي، الديوان، المرجع السابق، ج1، ص 298

(7) البحتري، الديوان، مصدر سابق، ج3، ص2037

يقصد "الجرجاني" تفوُّقَ نص المتنبي على نص البحتري.. واللاَّفت للنَّظَر هنا أن الجرجاني لم يقدِّم بين يدي البيتين رَأْياً محدَّداً فيمَن كَانَت لَه السِّيادة الفنيَّة على الآخَر، وإنَّما رصَدَ في هذا السيَاق مجموعة كبيرة من الثُّنائيات التي تتبادل المعاني بينها، مع المخالفة في تقديم أحد الطرفين على الآخر، كنوع من الإشارة الشكلية لتغلب أحدهما، وإن ظل ذلك في إطار مجمل يسمح للمتلقي عموماً بالوقوع على الصنعة المقصودة التي تسمح للنص الآخر باستقلاله الفني(1)..

قد تتمازج النصوص الغائبة داخل النص الحاضر وتحضر فيه بشكل جزئي، وتذوب فيه، فتعتبر دليلا على تمظهر التناص من خلالها، فمثل ذلك ما أورده "صبري حافظ" حين وقع في يده كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وعندما انكبَّ على قراءته لم يجد فيه أفكارا جديدة تستدعي انتباهه، فالأفكار الواردة في الكتاب، قد ذابت في كتابات النقاد الذين قرأ لهم سابقا فقال: "وقد أدهشتني هذه الظاهرة التناصية دون أن أدري فقد كان كتاب أرسطو العظيم بمثابة النص الغائب بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها وتفاعلت معها وحاورتها وتأثرت بها، والنص الذي ذاب في معظم ما قرأت من أعمال نقدية وأصبح من المستحيل استنفاذه منها أو فصله عنها وعزل خيوطه عن سدى أفكاره ولحمتها، لأن رؤاه وأحكامه قد صارت نوعا من البديهيات الأساسية التي تصادر عليها معظم الكتابات النقدية التي قرأتها ..." (2).

فالباحث اتضح له التناص بعد اطلاعه على النص الغائب ولنتيجة مجهوده القرائي استطاع وعيه أن يتسلل إلى النصوص الحاضرة، فالحقيقة التي تقرها معظم الدراسات النقدية هي أنه لا يمكن أن نتصور نصا من غير علاقة تربطه مع نصوص سابقة له، فلا بد للباحث في التناص "أن يكون على بيِّنةٍ من هذه النصوص الغائبة، مدركًا العلاقة التي تقيمها مع النص المقروء الذي لا يعيد إنتاج ما أنتج، وإنما تتفاعل معها وفي الآن ذاته "تتعالى" عليها أو تتدانى منها بالإيجاب أو السلب بالقبول أو الرفض" (3).

ب- السياق:

حتى تتحقق القراءة الجادة للنص يظهرُ من خلالها التناص للقارئ، لا بد من وجود ضرورة أساسية ممثلة في السياق، والذي يُعَدُّ إِحدى الأفكارِ الأساسية في عملية تلقِّي أيّ نص، والاستجابة لنظامه الإشاري المعقَّد، فالنص عبارة عن سياق مولَّد ناشئ عن عملية الاقتباس الدائم من مستودع لغوي قد يكون تاريخيا أو أسطوريا ...

فالسياق أسلوب يجري عليه الكلام، وهو قرينة بل قرائن تحيط بالنص وتساهم في فهمه فهما صحيحا، وهو الغرض الذي لأجله سيق الكلام، ويستدل عليه إما بذكره في نص أو من نص آخر أو من سبب وروده في مكان ما دون مكان آخر، فعدم الاعتداد به يؤدي إلى شَطَطٍ في فهم النص، وحالة إدراكنا

(1) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 176
(2) صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع2، المغرب،1986، ص 49
(3) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص150.

للنص وتحديد انتمائه تنبثق من فهم السياق وتحديد ملامحه كونه نمطًا أدبيًا؛ "فمسألة الإزاحة مثلا لا تتم عادة إلا ضمن سياق محدد، لا يساهم فحسب في تحديد طبيعة هذه الإزاحة وبلورة آلياتها، ولكنه يقوم أيضا بدور فعال في صياغة ملامح النص الجديد، وفي تحديد علاقته بالعالم الذي يظهر فيه"(1).

نلاحظ قوله ﷻ:﴿ ذُقۡ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡكَرِيمُ ﴾(2)، فلو أُخذت الآية في غير سياقها لم يفهم معناها الصحيح، لكن بوضعها مساقها ﴿ خُذُوهُ فَٱعۡتِلُوهُ إِلَىٰ سَوَآءِ ٱلۡجَحِيمِ ﴿٤٧﴾ ثُمَّ صُبُّواْ فَوۡقَ رَأۡسِهِۦ مِنۡ عَذَابِ ٱلۡحَمِيمِ ﴿٤٨﴾ ذُقۡ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡكَرِيمُ ﴿٤٩﴾ ﴾(3) فُهم المقصود وهو عكس الظاهر من القول وهو الذليل الحقير؛ لأن سياق الكلام عن الكافر وجزائه.

النص ليس مهما بالدرجة التي هي عليها عناصره المشكلة له والداخلة في تكوين شعريته، لذا لم يعنَ "جيرار جينيت" بالنص بل بما يسميه التعالي النصي؛ أي بما يجعل النص في علاقة خفية أم جليّة مع غيره من النصوص"(4)، فالنَّصّ المتداخل يحتاج إلى قارئ يمتلك سياقا شموليا واسعا، ينطلق منه في دراسته التناصية للنصوص كما يرى "جمال مباركي"(5)، وتكون الذات القارئة جديرة بإنتاج الدلالة المتوَخاة من طرف المبدع والمتوارية خلف" التناص".

أهمية السياق في إضفاء الجمال على الكلمة عبَّر عبد القاهر الجرجاني عنها في قوله:"ومما يشهد لذلك أنَّك ترَى كلمةً تَرُوقُكَ وتُؤنسُك في موضعٍ، ثم تَرَاهَا بعينها تثقُل عليكَ وتوحشكَ في موضع آخَر،كَلَفظِ الأَخدَع في بيتِ الحماسَة(6): [الطويل]

تَلَفَّتُّ نَحْوَ الحَيِّ حَتَّى وَجَـدْتُني   وَجِعْتُ من الإِصْغاءِ لِيْتاً وأخدَعا

وبيت البحتري(7): [الطويل]

وَإِنِّي وَإِنْ بَلَّغْـتَني شَرَفَ العُلَـى   وَأَعْتَقتَ منْ ذُلِّ المطامعِ أَخدَعِي

فإنَّ لها في هذين المكانَين ما لا يخفى منَ الحُسن.

ثم إنّكَ تتأمَّلُها في بيتِ أَبي تمام(8): [المنسرح]

يَا دَهْرُ قَـوِّمْ أَخْـدَعَيْكَ فقـدْ   أَضْجَجْتَ هذا الأَنامَ مِن خُرقِكْ

---

(1) صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، المرجع السابق، ص50

(2) سورة الدخان: الآية 49

(3) السورة نفسها: الآيات 47؛ 48؛ 49

(4) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص90

(5) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص151.

(6) البيت للصمة بن عبد الله القشيري في شرح حماسة أبي تمام للتبريزي، ج 3، 199

(7) البحتري، الديوان، ج2، المرجع السابق، ص 1241

(8) أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ج2، ط4، ص405

فتجدُ لها منَ الثِقلَ على النفسِ ومن التّنْغيصِ والتكدير أضعافَ ما وجدتَ هناك منَ الرَّوْح والخفَّة والإِيناسِ والبهجة[1].

ينقسم السياق إلى قسمين لغوي وغير لغوي؛ أما اللغوي فيرتبط بالوحدات الكلامية المشكلة لفقرات النص،

وأما غير اللغوي فيعني كل ما يحيل خارج النص أو ما حوله من مؤثرات بيئية (تاريخية، سياسية، اجتماعية، اقتصادية، نفسية...) قد تنعكس على النص فيصطبغ ببعض ألوانها، فيكون السياق معولا مرجعيا يُتكأُ عليه لسبر أغوار النص وإضاءة جوانبه وإبراز معانيه شأنه شأن المقام ومقتضى الحال عند البلاغيين.

تحكم النص علاقتان: داخلية ليتماسك وخارجية حيث وقوعه بين التأثير والتأثر من قبل البيئة المحيطة به، فالتلازم موصول بين النص والسياق وكل منهما يمكن تفسيره بالرجوع إلى الآخر [2].

إن السياق الذي يظهر فيه الخطاب يبدو من الأهمية بمكان، حيث أخذُه بعين الاعتبار يعمل على توضيح المعنى، و"يرشد إلى تبيين المجمل وتعيين المحتمل والقطع بعدم الاحتمال غير المراد وتخصيص العام وتقييد المطلق وتنوع الدلالة وهذا من أعظم القرائن الدالة على المتكلم فمن أهمله غلط في نظره، وغالط في مناظرته" كما ذكر ابن القيم [3].

إن أيَّة كتابةٍ أدبيَّة جادة، إبداعيةٍ أو نقديةٍ تنطوي على قدر معين من التناصِّ وتفترض قدرا من المعرفة الواعية الضمنية بما سبقها من نصوص، وما دام النص الأدبي لا يعرف واحدية السياق، فهو ينحُو إلى طرح مجموعة من السياقات قد تتباين وتتعارض أحيانا محققة الاختلاف بين النص المزاح والنص الحال، وتحتاج حينها إلى من يفك مغاليقه ويؤوِّل مضمونه ليدرك طبيعة التفاعل، ذلك هو المتلقي المؤهل للحوار وهو أحد تمظهرات التناص.

جـ – المتلقي:

حقيقٌ علينا القول بأن الكاتب لا ينتج إلا بوصفه قارئا للنصوص الأدبية وغير الأدبية، أما النص كائنا ما كان غرضه، كانت تلوح من خلفه نصوص كثيرة مختلفة ومتنوعة، راح يتشربها ويمتصها بوعيٍ أو بدون وعيٍ، بل راح يضعُها تُجاهَهُ يَمتَحُ منها، ويجعلُها مرجعيتَه بشكل رئيسٍ، يتداخل معها، ويستدعي شخصيات تراثية تزيد في غناه.

يستمد النص حياته من عملية القراءة، ومن التفاعل الذي يحدث بين القارئ الذي أنشئ النص من أجله ولغة النص التي يتحرك معها؛ تلك اللغة التي تفجر طاقات لا حدود لها. وبما أن الشعر صناعة جوهرها الصَّوتُ والدَّلالَة، فالحديث عن إنتاج المعنى وتولُّد الدَّلالة يستدعي مفهوم الصورة ولفظها، فالأمر هاهنا يقتضي إبراز دور المتلقي في إنتاج الدلالة.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر السابق، ص47.

(2) يوسف أوغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، رابطة الإبداع الثقافية- الجزائر- ب ط، 2000، ص33.

(3) ابن قيم الجوزية، بدائع الفوائد، تح: علي بن محمد العمران، دار عالم الفوائد، مجلد3، ص1314.

يعتبر المتلقي عنصرا هاما من العناصر التي ينكشف بها التناص، فهو الذي يزف إليه المبدع نصه، والمتلقي المقصود هنا هو ذلك الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية تؤهله للتحاور معه وذلك بناء على ما يتضمنه النص من شواهد مدمجة في النص الحاضر على شكل" تضمين "حيث يقتطع الشاعر بيتا أو شطرا من بيت أو حكمة أو مثلا يوظفه داخل خطابه أو على شكل" تلميح "أو" إشارة "أو إحالة إلى نصوص أخرى غائبة أو متزامنة، فالمتلقي هو العنصر الهام الذي يكشف عن التناص وفي غياب المرجعية النصية تبدو له النصوص الحاضرة وكأنها إبداع مثالي أو وحي على صفوة من البشر، وإذا التقى الشاعر المبدع والقارئ الكفء في إنتاج الدلالة النصية فإنَّ هذا " يجعلنا نرى في النص كتابة وقراءة معا أو قراءة وتجربة في آن " (1)

فالنص الأدبي عند "سعيد يقطين" يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى تتعدد فيها النصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض، وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية أو لنَقُل جدلية، تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم أو البناء (2).

فلم يعُدِ القارئ تلك الذات السلبية التي أطلق عليها "المرسَل إليه"، أو"المفعول به" الذي وقع عليه فعل الكتابة فقط، فغُيب عن الظاهرة الإبداعية، وكان حضوره سلبياً؛ بل أصبح فاعلا ديناميا يؤثِّر في النص فيصنع دلالته بما امتلكه من ذائقـــة جمالية وقدرة على الترجيح ومرجعية ثقافية واسعة، تؤهله للدخول في عالم التناص، بحيث تصبح قراءته المتعددة والمتجددة للنصوص بمثابة إعادة كتابة لها عن طريق تأويلها، لا استهلاكا سلبيا لُمنْتَجٍ جاهز ونهائي وبالتالي يمنحُها حياة مستمرة، فالقارئ وهو يمارس فعل القراءة يتناص مع نصوص أخرى مثل الكاتب تماما، هذه النصوص تحدِّد طبيعة العلاقة التي يقيمها مع النص المقروء.

أصبح المتلقي المدرك بأن النص ينطوي في العادة على ترسبات عصور مختلفة، تعاقبت فيه تناصيا الواحد تلو الآخر دون وعي منه أو من مؤلفه، وتحوّل الكثير منها إلى مصادرات وبديهيات ومواصفات أدبية أصبح من الصعب إرجاعها إلى أصولها أو حتى تصوّر وجود مصادر محدّدة لها، حيث ذابت هذه كليّةً في الأنا المتعاملة مع النص، إذ لا بدّ أن يتقبّل أي قراءة له. فأضحى هو القادر على إيجاد التناص وجودا محققا وهو المسؤول الأول عنه، بما حازه من زيادة ثقافة ونشاط ذاكرة، فالقارئ بلا ذاكرة لن يغدو بمقدوره إدراك التناص في قصيدة ما حيث تتراءى له وهو على هذه الحالة بكرا لا تتكئ ولا تتعالق مع نص آخر، ومن هنا كان تواشج النصوص يتطلب قارئا بمواصفات خاصة مستعدا للإحالة ما بين النص ونصوص بعيدة يسعى لاستحضارها، حتى إذا ما تفوق على مشاعره وأسعفه حسه التذكري صار قادرا على اكتشاف "التناص" بل أمكَنَهُ خلقَه وكان فعله ذاك مدعاة للدهشة حتى عند الشاعر نفسه.

لقد أسهمت تقنية التناص في خلق ذلك القارئ الفاعل بدلاً من ذلك القارئ البليد، الذي يتلقى الدلالات الجاهزة دون أن يخرج عن دوره التقليدي المقتصر على الوصول إلى المناطق التي يريد الشاعر أن

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي "النص والسياق"، المرجع السابق، ص34

(2) المرجع نفسه، ص33

يصل إليها، وهو ما جعل القارئ يلجأ إلى التأويل الذي"يكمن في توليد لغة ما بالاحتكاك مع لغة أخرى لكي تكون نوعا من اللغة الفوقية المضافة إلى لغة العمل"[1] فكلما زادت ثقافته واتسعت مداركه ونشاط ذاكرته كان النص أكثر اشتباكا مع نصوص أخرى سابقة، إذ لا يدرك التناص في قصيدة ما إلا مَن كان واعيًا بها، حتى لا يعتبرها في نظره قصيدة بكرًا لا تتعالق مع غيرها.

يفتح القارئ دلالة النص التي أقدم الكاتب على إنتاجها من خلال هيكلة نصه، فيعمل على إعادة البناء وهذا وفق تصوره وخلفيته النصية الخاصة، وإذا كان زمن النص محدودا بزمن الكتابة، فإن زمنه في القراءة ينفتح على زمنية غير محدودة، وبذلك تتعدد القراءات بتعدد أزمنة القراءة، ومن خلالها يكتسب النص انفتاحه واستمراره إذا توافرت فيه شروط إنتاج حقيقي[2]؛ فالقارئ وهو يقرأ نصا يدخل إليه مجهزا بتصورات قبلية عن النص من خلال التفاعل البنائي على مستوييه الداخلي (الكتابة) والخارجي (القراءة) وبسببها يتم انفتاح النص أو انغلاقه.

إن جمالية التلقي تقتضي وجود قارئ نموذجي ولا يكون إلا ناقدا قارئا ومحققا قام ببناء النص فأمكنه مساءلته وفهمه.

د- شهادة المبدع:

قد يظهر التناص بإيعاز من المبدع أو الشاعر الذي يشير إلى مرجعيته الفكرية أو الإنشائية، فيعلن عن الثقافات والنصوص التي يمتح منها على الرغم من حيازته رؤى متباينة وقناعات فكرية، ليبقى المقروء من النصوص على صلة بغيره من المقروءات، يجمع بين اللامتناهي منها يستمدها من الثقافة التي ينتمي إليها، فيمتص منها بحيث لا تستنقذ هذه النصوص المحولة على وفرها وتداخلها، ولا يرى إلا أثرها الذي يمسك به الدارس. وقد أشار رولان بارت إلى ذلك حين يقول " النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة، تدخل كلها مع بعضها في حوار، ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكنْ ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب، ... إنما القارئ "[3].

إن المبدع ينشُد قارئا ضمنيا موجودا دوما في ذهنه وقت إنتاج النص ويتجلى ماديا في ما يحدثه المبدع من تعديلات على نصه، مع حرصه على أن يقرأ عمله وفق ما يرتضيه هو، بوصفه ذاتا تنتمي إلى ذات الجماعة، ويطمح إلى قارئ افتراضي حين يفكر في أهمية أدبه لأن رأيه يُهتدى به حين صياغة النص، وتتجلى عبقريته وقدرته في توظيف التناص بوصفه مكوناً من المكونات الأساسية لأي نص، وطريقة التوظيف هذه "خاصية إبداعية تتغير بتغير العصور وقدرات المبدعين على الخلق والإبداع والتجاوز"[4] وهنا يظهر دور الناقد في كشفه عن كيفية تحرك النصوص السابقة في النص الجديد.

---

(1) ناصر جابر شبانة، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية)، مجلد21، 2007، ص 1083

(2) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المرجع السابق، ص76

(3) رولان بارت، موت المؤلف، تر: منذر عياشي، الموقف الأدبي، العدد 241، 242، 1991، ص 59.

(4) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص28.

لا يكتفي القارئ بشهادة المبدع الذي صرح بمرجعيته الفكرية، خاصة لما يتعلق الأمر برصد التداخل النصي الخفي داخل الخطاب الشعري الذي تتعدد فيه الأصوات التي تفيء إلى زخم من ثقافات وتاريخ موروث إنساني متباين الأشكال يحاور الحضارات[1]، أظهرها لنا النص شذرات من ترسبات نصوص اشتغل عليها المؤلف بلا وعي، وما على القارئ الفعلي إلا تحمل المشاق- فيما يستوعبه من النصوص المقروءة- باحثا عن الجمال مترفعا عن المهيأ، يتلمس جوهر الحقيقة المندسّة تحت النصوص الغائبة التي وقع عليها فعل القراءة، مهتديا إلى التفاعل الحاصل بينها يبحث عن الآليات الكامنة فيها.

ما كان لنص أن يظهر في فلاة وغير موصول بحبل التراث، لقد ظهر في عوالم ملأى بالنصوص الأخرى، انساب في لطف فحلّ منها محلا وتبوأ منها مقعدا، وعملية الذوبان هذه لا تبدأ بعد اكتمال النص، بل تبدأ من لحظات تَخَلُّقه الأولى، وتتواصل بعد استوائه كائنا سويا يتفيأ من ظلال النصوص الأخرى السالفة المترسبة فتركت بصماتها عليه، فتتراح إليه حينا ويكون له- النص- من الأهمية أن يحتلَّ مكانه بينها فيشغل جزءا من هذا المكان.

يتضح مما سبق أن النص "نسيج من المقبوسات، ناشئ عن ألف مصدر ثقافي"[2]، أو هو حصيلة لتفاعل نصوص سابقة ولا نهائية في نص جديد. "التَّناص "طليق اليد، وهو أشبه بالأمثال في سيرها في الزمن، بل يستعلي على حدود الزمان والمكان؛ لأن الشاعر يستحضر من خلالهما كنوزا غالية من التراث، معتمدا في ذلك على مخزونه الثقافي والمعرفي؛ ولأنه يستطيع امتلاكهما من وجوده (كينونته) إلى لحظة مثوله في الحاضر، والمستقبل لا نبدعه إلا في لحظة يتصل فيها جوهريا بالأمس والآن، وإذا حاد عن الأمس فلغرض واحد، أن يتجه نحو المستقبل[3].

2. قوانين التناص:

كما لا يستوي الكتاب في قراءاتهم للنصوص واستيعابهم لها، فهم بالقدر نفسه يتفاوتون في استحضار ما غاب عنهم من هذه النصوص في إبداعاتهم، وهذا تبعا لدرجة الكفاءة في تلقِّيها؛ فتأتي نصوصهم الشعرية مشكَّلة من نصوص جينية، سلكت طريقها وانسربت إلى النص الحاضر بعدما مُنحت دلالات وأبعادا مختلفة عن سياق أصلها فساهمت في اكتمال خلق جديد، حين حققت له الانسجام وهيأت لنفسها مدخلا بين صوامته وصوائته لا ترى بالعين المجردة [4].

يتشكل النص الشعري -وهو بنية لغوية متميزة- من مستويات متعددة (لفظية ومعنوية) تتحكم في نسيج بنيته الخاصة به، دون غيره مهما كانت صلة القرابة بينه وبين النصوص اللغوية (شعرية أو نثرية) لحظة الكتابة، أو ما سبقها من زمن. وتميزه اللغوي لا يعني بحالٍ تركيبه الداخلي معزولا عن كل ما له علاقة

(1) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص153.

(2) عبد النبي اصطيف، مكونات النص الأدبي العربي الحديث - مجلة الناقد - بيروت-ع 24، 1990، ص 185.

(3) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة – بيروت- ط2، 1983، ص 212

(4) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المرجع السابق، ص 252

خارجية بالنصوص، بل اعتبار النص شبكة تلتقي فيها أطياف نصوص صيَّرها الكاتب كنزًا له-مزيجا بين الحديث والقديم- يحيل بهذا المعطى قراءةَ النص الأمشاج بمعزل عن النظرة الأحادية التي تتعامل مع النص بسذاجة لا يحصل كشف خباياه وهو عمل متكامل لا نهائي ترسو تحت عبابه علائق ونصوص يصعب ادعاء القبض على أوتارها من قراءة واحدة.

إن قراءة النص الغائب وإعادة كتابته من قراءة شاملة واعية، تخضع لقوانين تبرز مدى قدرة أي شاعر في التعامل مع هذه النصوص(1)، لأن كتابة أي نص قبل أن تكون، كانت خلاصة قراءة واعية لنصوص سابقة عليه، وقراءة هذا النص بوعي يعني كشف آثار تلك النصوص وكيفيات استوائها في النص الجديد.

سنقف على نموذج لِعلَمَين من أعلام النقد المعاصر ساهما في تحديد قوانين التناص وخضعت له النصوص الغائبة وهما "جوليا كريستيفا" ممثلة عن النقد الغربي و"محمد بَنِّيس" ممثلا عن النقد العربي؛ قوانين متنوعة تمتح من ينابيع مختلفة ومتعددة، تفصح عن مرجعية معرفية ذات خصوصية لدى الشاعر يمتلكها في مظانه النفسية، فتبدو في قصائده دون التباس، إذ تستحيل في صورتها النهائية جزءاً من نسيج القصيدة.

أ-قوانين التناص عند جوليا كريستيفا:

تبنّت جوليا كريستيفا مبدأَ الحواريةِ وضمَّنَته في مصطلح"التناص" ورأت خلاله أن اللفظ الأدبي يحصل من تقاطع مدارات نصية مشكَّلَة من تحاورِ كتاباتِ الكاتب مع سياقات ثقافية سابقةٍ عليه أو معاصرة له، تحقق ما يسمى" التداخل النصي" حيث يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابيةٍ مغايرة يمكِنُ معها قراءةُ خطابات عديدة داخل القول الشعري محدثا فضاء نصيًّا حول مدلوله، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس، هذا الفضاء النصي يُسمَّى الفضاء المتداخل.

لقد توسلت "كريستيفا " بمصطلح "التصحيفية" الذي اعتمده "دي سوسير" خاصية جوهرية في اشتغال اللغة ويعني؛ امتصاص نصوص (معاني) متعددة ومَحْوَرَة مدلولاتها أو إذابتها داخل الرسالة الشعرية، وكان مما تمخض عن بحوثها ما رأت فيه أن النص إنتاجية، ومصطلح - الإنتاجية- كان ماركس أول من انتبه إليه فكتب فيه وفصل علاقاته ووسائله، باعتباره أهم ميزة في تحديد النظام السيميائي الذي يفتح المجال أمام الأطراف الثلاثة للعملية الإبداعية (المؤلف، النص، القارئ)، لتحقق تواصلها، فيغدو النص- مجال الدراسة- محورَ العملية ككلّ، يدخل في صراع تفاعلي مع نصوص أخرى، معاصرة لـــه (متزامنة معه) أو سابقة عليه، فهو "ترحال للنصوص وتداخل بينها، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديد مقتطعة من نصوص أخرى"(2)، فلم يقتصر النص عن كونه أخذا حسب مبدأ حوار معين بل هو محصلة لعلاقات جديدة تمثل قوانين لتداخل النص حصرتها في ثلاثة مستويات هي: النفي الكلي، النفي المتوازي، النفي الجزئي.

---

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المرجع السابق، ص 252

(2) جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997، ص 21

1- النفي الكلي: ومعناه؛ أن يكون المقطع الدخيل منفيا نفيا كليا؛ أي عدم وجود النص المأخوذ منه، فلا يعني وجود تشابه بينه هذه النصوص تناصيا؛ فلكلٍّ منها سماته الخاصة من هذا التوصيف وأن يكون معنى النص المرجعي مقلوبا، إذ يحتاج مثل هذا النوع إلى مبدع ذكي يحسن فك رموز الرسالة وإعادتها إلى أصولها ومنابعها الأولى، ينفي نصوصها التي يتنصَّصُها معها كليا ودلاليا، ويكون فيه معناها قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المتميزة (1).

وتوضح ذلك كريستيفا من قول باسكال:"وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي، ذلك بأنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي "(2)

يحاور"لوترياmون" هذا النص ويقلب دلالته بطريقة تنفي النص الأصلي الذي يبدو متخفيا داخل خطابه يقول: "حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني: هذا الفعل يذكِّرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يحيه لي فكري المقيد، ولا أتُوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم" (3)

2- النفي المتوازي: وهو الذي يرتبط فيه النص بمرجعه عبر فعالية تحويلية لا تمس الأساس المعنوي المشترك إذ (يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه) (4)، رصدته كريستيفا في الشعر فأمكن تعميم نموذجه ليشمل أي نص، وهو أقرب ما يكون مما عرف في البلاغة العربية القديمة بالتضمين أو الاقتباس، إذ يظل المعنى المنطقي في المقطع هو نفسه"؛ أي المعنى المنطقي للبنية النصية الموظفة هو نفسه البنية النصية الغائبة" وتورد "كريستيفا" مقطعا نصيًّا للأروشفوكر حيث يقول:"إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا"، وهذا ما نجده عند "لوترياmون" في قوله: "إنَّه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا" (5).

وتخلص "كريستيفا" إلى أن أسلوب الحوار بين النصوص لدى "لوترياmون" يندمج في النص الشعري، مما يؤدي إلى مجال ضروري لولادة النص، وهذه الظاهرة جوهرية بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية التي تتم صياغتها عبر امتصاص وعبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا في آن معا.

---

(1) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص150

(2) جوليا كريستيفا، علم النص، المرجع السابق، ص 78

(3) نفسه، صفحة نفسها

(4) نفسه، الصفحة نفسها.

(5) نفسه، ص 79

وبالعودة إلى تراثنا العربي نجد عبد القاهر الجرجاني يرصد شكلاً تناصياً، يعتمد على التوازي بين الطرفين فيذكر في القسم الثاني من هذا السياق ما "ترى فيه في كل واحد من البيتين صنعة وتصويراً وأستاذية على الجملة "[1].

فمن ذلك وهو من النادر قول لبيد[2]: [الرَّمَل]

وَاكذِبِ النَّفسَ إذا حَـــدَّثْتَهَا إنَّ صِدْقَ النَّفسِ يُزرِي بِالأَمَلْ

مع قول نافع بن لَقيط[3]: [الكامل]

وَإِذَا صَدَقْتَ النَّفسَ لم تَترُك لَهَا أَمَلاً وَيأمُلُ مَا اشتَهَى المكْذُوبُ

ويمكنُ تصوُّر التَّوازي الدَّلالي بين البيتين على النَّحوِ الآتي:

لبيد: كذب النفس = بقاء الأمل صدقُ النفس = ضياعُ الأمل

نافع: صدق النفس = ضياع الأمل كذبُ النفس = بقاءُ الأمل

ويزداد التوازي بسيطرة البناء الشرطي (إذا) ووقوعه في كلا البيتين بهوامشها الدلالية اليقينية، وإذا أدركنا أن عناصر تفجّر المعنى تكاد تكون واحدة وهي: الصدق، الكذب، النفس، الأمل [4]..

3- النفي الجزئي: يمارس فيه المبدع (الكاتب) بعض التحوير (القلب)؛ فيأخذ بنية جزئية من النص الأصلي السابق، مع نفي بعض الجزئيات منه ليضمنها في خطابه.

وحسبَ "كريستيفا" فإنَّ هذا النوعَ من النَّفي يتطلب وجودَ جزء من النص المرجعي منفيًّا بحيث يمكن ملاحظَتُه في النص الجديد، وتعيين موطن التحوير، وإن كان الأمر بالنسبة للنصوص الحديثة أمرا صعبا ملاحظتُه فيها، لأن إنتاج مثل تلك النصوص يتم عبر امتصاص النصوص السابقة.

وكما أن النصوص المرجعية تَهدِم الفضاءَ المتداخل نصيًّا، فإن هناك علاقة تناظر بين النصين، من خلالهما يظهر بأن النصَّ الماثلَ يكون إبداعه من نصوص أخرى يعتمد عليها مما يخِّلف عبئا كبيرا في تقصِّي مواضع تلك نصوص الكبيرة المتداخلة وأخذها أخذا جزئيا.

مثال ذلك قول باسكال: "حين نضيع حياتنا فقط، لو تتحدث عن ذلك"، هذا القول نجد مثيلا له في قول لوتريامون: "نحن نضيع حياتنا ببهجة، المهم أنْ لاَ نَتَحدَّثَ عَن ذَلِكَ قَطُّ" [5]

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص500.

(2) لبيد بن ربيعة، الديوان، دار المعرفة: بيروت – لبنان-ط1، 2004، ص 92.

(3) نافع بن لقيط الفقعسي، ذكر في طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، ج2، ص637

(4) زعل الغزالي، اللغة والبيان في الدلائل والأسرار للجرجاني، (رسالة دكتوراه)، جامعة دمشق 2001.

(5) جوليا كريستيفا، علم النص، المرجع السابق، ص 79

ب- قوانين التناص عند" محمد بنّيس":

كدأب "لوران جيني" اعتمد "محمد بنيس" ظاهرة التناص في رسالته "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، وذلك في تصنيف يقارب به ما جاء في أبحاث "جوليا كريستيفا" من المعايير الثلاثة السابقة، والتي عدَّها قوانين يقاس بها مدى الوعي المصاحب لكل قراءة للنصوص الغائبة وهي ثلاثة؛ حيث اعتبر أنَّ تعدد قوانين القراءة في أصله ما هو إلا انعكاس كل شاعر لنص من النصوص الغائبة [1]

يتراوح استخدام التناص حسب رأي "محمد بنِّيس" بين طرائق ثلاث هي:

التناص الاجتراري، التناص الامتصاصي، التناص الحواري.

1- التناص الاجتراري :

يعود في ظهوره إلى فترات زمنية سابقة اقتصرت على حضور النص الغائب حضوراً شكلياً دون أي إضافة، فقد عدّه "محمد بنيس" من سمات عصر الانحطاط حيث كان سائدا يومئذ، تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، بحيث لا ينظر إلى النص من حيث هو ملمح إبداعي ولانهائي يصبح معه النص الغائب نموذجا يكرس الجمود في النص المعاصر؛ يعيد الشاعر كتابته برتابة تضمحل معها حيوية النص ويقل توهجه وتخفت فيه روح الإبداع[2] وأصبح الاهتمام منصبا على الجوانب الشكلية الخارجية منفصلة عن البناء العام للنص الغائب، الذي أضحى نموذجا جامدا يخلو من الحيوية التي تعرفها عملية إعادة الكتابة.

2- التناص الامتصاصي:

يعيد الشاعر فيه كتابة النص وفق ما اقتضته تجربته ووعيه الفني بحقيقة النص الغائب من الناحية الشكلية والمضمونية، ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، يتعامل المبدع معه بمثابة حركة وتحول لا ينفيان الأصل[3]، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد؛ يأبى الانمحاء والتلاشي ويحيا بدل أن يموت، وذلك بإعادة صياغته دون أن يكون هناك حضور لفظي واضح له في النص الحاضر، وفق متطلبات تاريخية لم يكن ليعيشها في مرحلة كتابته له.

يمثل هذا النوع المرحلة الأعلى في قراءة النص الغائب، إذ يرى" محمد بنيس" في هذا النوع من التناص قبول سابق للنص الغائب؛ ينطلق الشاعر فيه من قناعة راسخة تعكس عدم قابلية النص الغائب للنقد ولا الحوار، مع استمراره في الحياة والتفاعل مع النصوص الأخرى مستقبلا.

---

(1) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المرجع السابق، ص 253

(2) نفسه، صفحة نفسها

(3) نفسه، الصفحة نفسها

يشير عبد القاهر الجرجاني إلى الامتصاص – اقتباس– النص الشعري للنص الديني، في قول محمد بن الربيع الموصلي الذي يمتص حديث ﷺ:" النَّاسُ بَنُو آدَمَ , وَآدَمُ مِنْ تُرَابٍ" [1]، ثم ينشره في خطابه الشعري قائلاً [2]: [البسيط]

النَّاسُ فِي صُورَةِ التَّشبِيهِ أَكْفَاءُ أَبُوهُمُ آدَمُ وَالأُمُّ حَوَّاءُ
فَإن يَكُن لَهُمُ فِي أَصلِهِم شَرَفٌ يُفَاخِرُونَ بِهِ فَالطِّينُ والمَاءُ
مَا الفَضلُ إلاَّ لأَهلِ العلمِ إنَّهُمُ عَلَى الهُدَى لِمَن استَهدَى أَدِلاَّءُ
وَوَزنُ كُلِّ امرِئ مَا كَانَ يُحسِنُهُ وَالجَاهِلُونَ لأَهْلِ العِلمِ أَعدَاءُ

يقول عبد القاهر: "هذا الشعر مُنتزَع من حديث ﷺ وكلام الصحابة ﷺ" [3]، وبلغة التناص نقول : إنَّ الشاعرَ امتص معظمَ دوال الحديث الشريف ..

ومن هذا النوع من التناص نورد مثلا قول المتنبي[4]: [الوافر]

مَغَاني الشّعب طِيبًا في المَغَاني بِمَنزِلَة الرَّبيع مِنَ الزَّمانِ
وَلَكِنَّ الفتَى العَرَبِيَّ فيهَا غَرِيبُ الْوَجْهِ واليَدِ وَاللِّسَانِ

وحين نرى الشاعرة الفلسطينية المعاصرة "فَدوَى طَوقَان" في قصيدتها "لَنْ أَبكِي" تقول: [الوافر]

وَكَانَ هُنَاكَ جَمْعُ البُومِ والأشْبَاحِ
غريبُ الوَجهِ وَاليَدِ واللِّسَانِ

نجدها تعيد كتابة بيت المتنبي بطريقة امتصت العبارة بصيغتها وغيرت مجراها من سياق مدح مشوب بالغربة من لدن المتنبي عند حلوله بأرض فارس، إلى مقام رثاء مشوب بالحسرة عندها بحلول المحتل الغريب "الصهاينة" بالبلاد العربية.

3- التناص الحواري:

يعدُّ أرقى مستوى من مستويات التعامل مع النص الغائب، لاعتماده النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، ينطلق الشاعر بوساطته من منطلق الهدم وعدم التسليم بلاهوتية القديم، فلا يتأمل النص بل يغيِّره ويعيدُ بناءه، فلا مجال لتقديس كلِّ النصوص القديمة، طريقة الحوار هذه تعدُّ قراءة نقدية علمية، لا يقوم بها إلا شاعر شُهِد له بالاقتدار، فلا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب وإنما يعمل على نقده وقلب تصوره [5].

(1) مسند أحمد، حديث مرفوع عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ .

(2) محمد بن الربيع الموصلي، شاعر عباسي مقل، ولكن هذه الأبيات هي للإمام علي (ر) وهي في ديوانه، جمع نعيم زرزور، الكتب العلمية.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص 264-265

(4) أبو العلاء المعري، شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تح: عبد المجيد دياب، دار المعارف، ج4، ط2، 1992، ص 338-339

(5) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع السابق، ص159

نرصد لهذا المستوى بنموذج من موشحة للشاعر "لسان الدين ابن الخطيب" (1) [الرمل]

يَا أُهيْلَ الحَيِّ مِن وَادِي الغَضَا وَبِقَلبِي سَـكَنٌ أَنـتُم بِـهِ
ضَاقَ عَن وَجْدِي بكُم رَحْبُ الفَضَا لاَ أُبَـالي شَرقَـهُ مِن غَربِهِ
فَأَعِيـدُوا عَهدَ أُنسٍ قَـد مَضَـى تُعتِـقُوا عَانِيكُمُ مِن كَـرْبِهِ

هذا النص هو إعادة كتابة للنص الغائب "يائية مالك بن الريب" حيث يعتبر وادي الغضا هو البؤرة المركزية للحركة في النصين، ومركز الدلالة فيهما، فهو مكان للوجد والشوق والحنين يتحول إلى تجربة شخصية لكلا الشاعرين، فهو عند "ابن الريب" حنين إلى مكان هو مأوى أهله ينتهي به إلى رثاء نفسه التي تشرف على الهلاك حيث ينقطع الرجاء، فها هو يقول: (2) [الطويل]

أَلاَ لَيتَ شِعري هَل أَبيتَنَّ ليلَةً بجَنبِ الغَضَا أُزْجِي القِلاَصَ النَّواجِيَا (4)
فَلَيتَ الغَضَا (3) لم يَقطَعِ الرَّكبُ عِرضَهُ وَلَيتَ الغَضَا مَاشَى الرِّكابَ لَيَالِيَا
لقَد كَانَ فِي أَهلِ الغَضَا لَو دَنَا الغَضَا مَـزَارٌ وَلَكِـنَّ الغَضَـا لَيسَ دَانِيَا

في حينٍ يمثِّل وَادِي الغَضَا بالنسبة لابن الخطيب حنينا إلى زمن الوصل والأنس والحب، إذ من الممكن أن يتحول الشعور بالوحدة إلى سعة ما دام أهل الحي حضورا، فالحيِّز يضيقُ بِابن الرّيب وهو قابل للانفراج على ابن الخطيب.

لقد انطلق من مركز النص ليدحض دلالته ويخالف النزوع النفسي الذي كتب به النص الغائب، شتان بين آمِلٍ في أنس وبين يائس تقطعت به السّبل.

وفي معرض حديثه عن إشكاليات النص، يقول بنّيس: إنَّ النصوصَ تتضارب مصادرها وتاريخ وجودها، ومن الصعب تعيين كل النصوص الغائبة أو تصنيف الأسباب التي دعت إلى وجودها بدقة، كذلك فإنَّ النصوص الغائبة في النص تمرُّ بعمليات معقَّدة، لا يمكن للإرادة الواعية أن تتحكم فيها دائما، كما أن النص الغائب ليس وحدة متجانسة في النص، وهو يَمرُّ عبر عملية القراءة، التي هي كتابة ثانية (5).

ما كان "لوران جيني" (L. Jenny) بدعا من كريستيفا في تصنيفها؛ إذ ذكر في كتابه"إستراتيجية الشّكل" أن النص الأدبي يتداخل من خلال علاقته بـــ "البنى الأصلية؛ البنيات المتوارثة التي تشكل ما يشبه نقاط انطلاق للأعمال الفردية، وتنطوي على الموروث الجمعي المتقاسم في الحضارة والإبداع، إذ يدخل الأثر الأدبي إما في علاقة **التحقُّق**: وهو توظيف النص لمتناصات مختلفة في طريقة بنائه لجنس معين، أو إنجاز المعنى أو المضمون الذي كان في تراث النصوص السابقة يشكل في تلك البنيات وعداً، فهو يقارب من

(1) المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس- دار صادر- بيروت – لبنان، 1988، ج7، ص12
(2) مالك بن الريب، الديوان، تح: نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات الغربية، مج 15، ج1، ص88
(3) الغضى: وادي إمارة غضي وهي شجرة خشبها صلب.
(4) القلاص النواجي: الإبل القوية السريعة.
(5) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المرجع السابق، ص252-280

(النفي التام)، أو علاقة **التَّحويل**: أخذ معنى قائم أو شكل متوفر والذهاب به أبعد مما هو عليه ويتمظهر في تحويل اللغوي إلى اللغوي، أو الغير اللغوي إلى اللغوي، أو تحويل غير اللغوي إلى غير اللغوي، فيقارب (النفي الجزئي)، أمَّا علاقة **الخَرْق**؛ فتبدأ في شكل محو ممنهج لمكونات الذاكرة الجاهزة وإعادة كتابتها من جديد (يتقدم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين ومحاطين بهالة من القدسية واللاَّمساس، فيقلبهما أو يطرح ما هو ضدهما أو يكشف فراغهما" [1]، فيقارب (النفي الموازي). علماً أن "النفي" لدى كريستيفا يتضمن كلَّ أنواع القلب والتَّضاد أيضاً.

كما لم يكن "محمد بنيس" نشازا عن "لوران جيني" حيث ارتبط "قانون الاجترار" عند الثاني بالتحقيق الذي جاء به الأول، وبمثيله يقاربُ بـــ"قانون الامتصاص" التحويل، ومعه قارَبَ بـــقانون الحوار الخرقَ.

إنَّ المصطلحات المتشظية ترهق الباحث في ضبط بَلْ في فهم قوانين التناص، من حيث افتقارُها إلى الدقة، فإذا كان مصطلح "الخَرقِ" يتّسم بالوضوح والدقة، فإنَّ مصطلح التحويل لا يحمل هذه الصفة، إذ كل نص مأخوذ من نص آخر سيخضع لا محالة إلى عملية تحويل، وإلا كان نسخاً حرفياً وانتحالاً، وقد لا نجد في المصطلح النقدي في الموروث البلاغي والنقدي العربي ما يحل المشكلة، ذلك أن تلك المصطلحات من نسخ وسلخ ومسخ ونقل... الخ. وضعت في إطار القصيدة العربية، وعلى أساس وحدة البيت لا القصيدة، ناهيك عن تجاهلها للنثر الفني[2].

رابعا: مصادر التناص:

يستمد التناص وجوده من مصادر متباينة، منها ما تشكَّل في الذاكرة – في المخزون الشخصي المعبَّر عنه–بِوَعيٍ أومن دون وَعْيٍ– بفعل الدراسة والقراءة عفواً أو عمداً، ومنها ما تشكل بفعل ظروف حوارية معينة، ومنها ما يتشكل عند التنصيص، ويمكن تسميته "التقميش" أي ما يطلبه الشاعر في صورة قصدية واعية"[3]، وبالتالي فهي إما دينية أو أدبية أو تاريخية.

ضَرُورِيَّة (لازمة): يميزها التقيد بحدود ثقافةٍ أو شعرٍ توافَرَ للشاعر في مرحلة إعداده وتعليمه، فتأثر بها طبيعيا أو مفروضا، مثل: الوقفة الطللية باعتبارها أقوى المصادر وتمثل الموروث العام.

طَوْعِيَّة (اختيارية): تندرج في حدود ما يطلبه الشاعر في نصوص متزامنة أو سابقة عليه في ثقافته أو خارجها (مطلوبة لذاتها) ولا يغفل دارس الشعر من الوقوف عندها فيقف على محاكاة صنيع سابقيه أو مزامنا لتجربتهم، فهناك نص يشتمل على مواد تضمَّنت أكثر من مصدر وصعب التقاط ألفاظها لتخفيها في تضاعيف القصيدة.

---

(1)كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، المرجع السابق، ص 38-39

(2) شجاع مسلم العاني، الليث والخراف المهضومة- بلاغة التناص الأدبي، مجلة الموقف الثقافي، ع17، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999، ص60

(3) شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره – مجلة فصول – مجلد 16، ع1، صيف 1997 ص 133

يفيء تعدُّد التناصات في النّص الأدبيّ إلى تعدُّد المضامين، وتوظيفِ المبدع لمقروءاته المخَزَّنة؛ حيث يلجأ إلى نسج قصائده على تخوم مصادِرَ ثقافيّة متنوِّعة، قد تكون دينيةً أو أساطيرَ تاريخية أو مناسباتٍ أو مسائلَ إيديولوجيّة أو تراثيّة، ومصادر التناص على تبايُنها، فهي كلُّها تعمل في الذاكرة الواعية، ويمكن رصد بعضها كالآتي:

1. التناص الديني:

يشكِّلُ الموروثُ الدينيُّ مصدرا مهما من المصادر التي استفاد منها الشعراء على اختلاف عصورهم، حيث شكل الحضور القوي للدين لدى عامة الناس بما حازه من قوى تأثيرية، تلك الطاقة التي أمدت الشعراء تجاربهم نسقا لحياة زاخرة تحظى بديمومة وألَقٍ لا ينفصمان.

نقصد بالتناص الديني ما تداخل فيه النص الحاضر مع نصوص القرآن الكريم أو من الحديث النبوي الشريف عن طريق الاقتباس والتضمين أو من الكتب السماوية المختلفة؛ التوراة والإنجيل.

❖ التناص مع القرآن:

ويعتبر القرآن الكريم كلام الله المعجزة الكبرى، المتعبد بتلاوته، والأفصح والناسخ للكتب السماوية التي سبقته، ودستور البشرية الأعظم، ووحي السماء الذي نزل به الروح الأمين على سيدنا محمد ﷺ.

نزل القرآن على العرب فرأوا أنهم أمام هيبة رائعة وروعة مخوفة وخوف تقشعر منه الأبدان، فأحسوا -وهم الفصحاء- أنهم ضعفاء أمام هذا الكمال العظيم، فاستسلموا لبلاغته، وتعلقت قلوبهم به وارتبطت نفوسهم بإعجازه. فطفقوا يأخذون من أطاييه، ويستوحون من مضامين آياته ويستدعون بعض تراكيبه ومفرداته، وربَّما يشيرون إلى حوادث وشخصيات ذات صلة، وذلك لما تتميز به اللغة القرآنية من إشعاع وتجدد ولما فيها من طاقات إبداعية تصل الشاعر، ومن شأنها التأثير في المتلقي بشكل مباشر.

إن هذا الكتاب هو الأحق بالدراسة لأن التأثر به أمر طبيعي وتلقائي، لأنه النص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي نثرا وشعرا، فقد أعطى الحرية في التأمل الجمالي والكتابة والاغتراف من منهله العذب، ويمكن ملاحظة تداخل بعض النصوص في متن الشعر العربي.

لقد كان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشعراء باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللاَّمحدود للحياة وللإنسان. ولـمَّا نتتبَّع نصوصًا تفاعلت مع النص القرآني واستنصصت آياته، نجد من النماذج التي استغلت النص القرآني استغلالا فنيا، ما تشرَّبه أبو تمام في قصيدته حين مدحهِ المعتصم لفتحه عمورية يقول: [1] [البسيط]

رَمَـى بِكَ اللهُ بُرجَيْهَا فَهَدَّمَهَا وَلَوْ رَمَى بِكَ غَيرُ اللهِ لَم يُصِبِ

(1) أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ط5، ج1، ص59

وفي البيت تناص مع آية قرآنية كريمة وهي قوله ﷻ: ﴿وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ رَمَىٰ﴾[1]، ويقصد الشاعر من وراء هذه العلاقة مع نص الآية الكريمة أن يظهر عمل المعتصم هذا من خلال مشيئة الله ﷻ، الأمر الذي يزيد معنى توفيق الله له.

❖ التناص مع الحديث:

يتبوأ الحديث النبوي الشريف المترلة الثانية بعد كلام الله المقدس –القرآن الكريم– من حيث إشراقُ العبارة وفصاحةُ اللفظ وبلاغةُ القول، وهو المنَـــزَّه من كل عيبٍ لقولهﷻ : ﴿ وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلْهَوَىٰٓ ۝٣ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ ﴾[2]، وكان أعظم نبيٍّ؛ بُعِث بجوامع الكلم، واختصر له الحديث اختصارا [3] فهو أفصح من نطق وأحسن من بلَّغ عن ربه، فقد كانت له سمة واضحة، وأثر بيِّن في مختلف علوم الإسلام، سواء منها علوم الدين أو علوم العربيَّة وغيرها.

من النماذج التي استغلت النص الحديثي استغلالا فنيا، ما تشرَّبه أبو تمام أيضا في قصيدته لفتحه عمورية يقول[4]: [البسيط]

لم يغْزُ قَوْماً وَلَمْ يَنهَدْ إِلَى بَلَدٍ إِلاَّ تَقَدَّمَهُ جَيشٌ مِنَ الرُّعُبِ

يحدث الشاعر تناصّاً مع قول الرسول ﷺ:"نُصِرتُ بالرُّعبِ مسيرةَ شهرٍ [5]. ولا يفعل الشاعر ذلك من قبيل المبالغات في المدح التي يتوهمها بعض قراء الشعر ويهربون إلى القول بها عندما يعجزون عن استكناه أسرار الشعر، وإنما هي تعبير فنيٌّ نراه متساوقاً مع ما سيعقده الشاعر من صلة بين هذه الغزوة، وبين غزوة بدر الكبرى التي كانت لرسول الله ﷺ، بما تشعه من دلالات روحية ثرَّة تكتسبها موقعة عمّورية من خلال هذا الاقتران.

هنا نجد أن الشاعر استطاع ببراعة تامة تضمين شعره من الموروث الديني، ليجعله متناسبا والمعنى المراد تبليغه للمتلقي، بكل ما يحمله من ثقل التأثير والفاعلية، وصولا للفكرة المنشودة وهي تفعيل الحس الثوري.

2. التناص الأدبي:

وهو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعرا أو نثرا مع نص القصيدة الأصلي – سواء تعلق الأمر بالأدب العربي أو الأجنبي-- بحيث تكون منسجمةً وموظَفةً ودالةً قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر.

(1) سورة الأنفال: 17

(2) سورة النجم: الآيتان 3و4.

(3) أَخْرَجَه مرفوعا مُسْلِمٌ وَابْنُ حِبَّانَ عَبْدُ الرَّحْمَنِ بْنُ إِسْحَاقَ، 105، و عبد الله بن عباس، كتاب النكاح، سنن الدارقطني، 3754

(4) أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ص59

(5) البخاري، عن أبي هريرة، كتاب الجهاد والسير، باب قول النبي :" نُصِرْتُ بِالرُّعْبِ مَسِيرَةَ شَهْرٍ"، (2815)

إذن مفهوم التناص يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد أثَّرت تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في وقت ما، لإنشاء علاقة متبادلة بين زمني الماضي والحاضر، لا يكون الماضي مصدرا للاحتذاء والتَّقليد بل للابتكار والتجديد والتعبير عن تجربة إنسانية يعاد فيها صياغة الماضي وفق رؤية معاصرة.

ومثل ذلك الوقفات الطلَلية التي أشهر امرؤ القيس علَمَها في سوق الشعر العربي، إذ يقول في معلقته(1): [الطويل]

قِفَا نَبكِ مِن ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنزلِ بِسِقطِ اللِّوَى بينَ الدَّخول فَحَومَلِ

لتكشف المعلَّقة – التي تلاحقت أصداؤها على نحو مثير– عن توالد القصائد وتناسلها محافظة على جيناتها الوراثية الخاضعة لتحويلات وتغييرات لم تذهب بأصولها، ونستشعرها ماثلة في قول عمرو بن الأهتم (ت 57 هـــ) (2): [الطويل]

قِفَا نَبكِ مِن ذِكْرَى حَبِيبٍ وَأَطْلَالِ بذي الرَّضْمِ فَالرُّمَّانَتَينِ فَأَوعَالِ

ونذكر نموذجا آخر من قول ابن سناء الملك(3): [الطويل]

قِفَا نَبكِ مِن ذِكْرَى حَبِيبِيَ وَحدَهُ أَأَخلطُ ذِكْراً لِلحَبِيبِ بمَنْزِلِ

يمكن اعتبار هذه النماذج سلالة قصائد متوالدة، سهل الوقوف على ملامحها، حيث تشترك في الغرض، والوزن، والقافية، وبالطبع بالمعاني، فتجعل المتلقي حين استماعه إلى نموذج من هذه النصوص يسترجع تلقائياً مثيلاتها، ويشعر بأنه سبق إليه بالمعرفة، وإن لم يكن له في الحقيقة سابق معرفة بهذا النص الحالي إلا الآن. وهذه الحال مثال مثير لعمل الذاكرة في إنتاج النص، بكشفها الأصداء المتماثلة والمتشابهة إيقاعاً وألفاظاً وصياغاتٍ وصُوَراً ومعانيَ من خلال القراءة الواعية فقط.

وكذلك قال النظار بن هاشم الأسدي: [الوافر]

يَعفُّ المرءُ مَا استَحيَا وَيَبقَى نَبَاتُ العُودِ مَا بَقِي اللِّحَاءُ

ونسج أبو تمام على منوال معناها ومبناها قائلا(4): [الوافر]

يَعيشُ المرءُ مَا استَحيَا بِخَيرٍ وَيَبقَى العُودُ مَا بقي اللِّحَاءُ

يشكِّل البيتان تقاطُعًا يكاد يكون اجتراريا على المستوى الإشاري والدلالي يشير تودوروف إلى ذلك بقوله :« إننا عندما نقرأ دوما أكثر من نتاج بكثير، إننا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبية، ذاكرتنا

(1) امرؤ القيس، الديوان، المرجع السابق، ص 8.

(2) موسوعة الشعر العربي، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، المرجع السابق.

(3) ابن سناء الملك، الديوان، محمد عبد الحق، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية،حيدر أباد- الهند-، ط1، 1958، ص 615.

(4) أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، مجلد4، ص 297

الخاصة، ذاكرة المؤلف ذاكرة النتاج نفسه، فالأعمال التي سبق لنا أن قرأناها، وحتى سواها تكون حاضرة في قراءتنا، وكل نصٍّ هو كتابة مخطوطةٌ فوق أخرى» [1].

ونذكر نموذجًا آخرَ لزهير بن أبي سلمى: [2] [الطويل]

وَمَا الحَربُ إلاَّ مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمُ   وَمَا هُو عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرجَّمِ

وقد نسج ابن سناء الملك على منواله معناه ومبناه قائلا[3]: [الطويل]

وَمَا الحُبُّ إلاَّ مَا جَرَى مِنْ مَدَامِعي   وَمَا هُوَ عنهُ بالحَدِيثِ المطَوَّلِ

هناك تتوالد ثنائية (الحربُ – الحبُّ)؛ الحرب التي ألهبها إحساس ذوق على عِلم، وحب دفين ترجمته العيون، فما الْحربُ إلاَّ الْحُبُّ ما دام كلاهما في العلن يحكُمُهما الإحساسُ الواحد، ويفصل بينهما صوتٌ واحد وهو الرَّاء.

إنَّ مثلَ هذه النصوص الحاضرة التي تباينت عصورُها الأدبيةُ، تَظهر للقارئ وقد تقاطعت إيقاعياً ولغوياً وأسلوبياً أحياناً على نحو مباشر مع النصوص الغائبة التي تستحضر تلقائياً عند قراءة تلك النصوص.

ليست كل موضوعات النصوص تتوافق مع موضوع المعلقة ومعانيها، بل هناك بعض منها يشكل نقيضاً لها كما الحال في قصيدة أبي نواس التي تمثل نقضاً هجائياً ساخراً لها – المحاكاة النقيضة- يتواءم ونزعته الشعوبية المتمردة على نمط القصيدة العربية القديمة وأطلالها، بل وعلى كل ما له صلة بتراث العرب؛ فيبدأ القصيدة بقلب الصيغة اللغوية، فبدَل المثنى يخاطب المفرد وبدل الأمر بالوقوف يأمر بالقعود، ثم يعكس الطلب من الوقوف والبكاء إلى النهي عن ذلك، ومقابل الدعاء للأمكنة والتحسر عليها في المعلقة، يقع الدعاء عليها، يقول أبو نواس: [4] [الطويل]

خَلِيلِيَ أقْعُدْ للصَّـــبُوحِ وَلاَ تَقُلْ   قِفَا نَبك مِن ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنزِلِ

وَيَا رَبِّ لا تُنبت ولاَ تُسقطِ الحَيَا   بِسقطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخول فَحَومَلِ

وَلاَ تُقْرِ مِقراةَ امرئ القيس قَطرَةً   مِنَ المُزن وارجُم سَاكِنيهَا بجَندَل

وَلَكنْ دِيَارَ اللَّهوِ يَا رَبِّ فَاسْقِهَا   وَدُرَّ عَلَى خَضرَائِهَا كُلَّ جَدْوَلِ

لا يزال الشعر العربي القديم يشكِّل مصدر إلهامٍ للشعراء على اختلاف أعصُرهم، وهو بمثابة مصدر مقدَّس بعد القرآن الكريم والحديث، فقد استطاعوا توظيف هذه النصوص التراثية تناصيا، يتبين ذلك من خلال الوشائج النصية مع أشعار القدماء، فجاء توظيف بعضهم لها اجتراريا ومنهم من اختار الحوار أو الامتصاص، وبالتالي تولَّدت لنا نصوصٌ سمَت على نصوصٍ قديمةٍ بعدما منحتهَا فاعليةً كبيرةً وتشكيلاً جماليًّا رائعا.

---

(1) تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، ط1، منشورات مركز الإناء القومي، بيروت،1986، ص91

(2) زهير بن أبي سلمى، الديوان، شر: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت – لبنان-ط2، 2005، ص68

(3) ابن سناء الملك، الديوان، المرجع السابق، ص 615

(4) أبو نواس، الديوان، المرجع السابق، ص 113

كثيرةٌ هي المصادر التي تعُجُّ بها ذاكرةُ المبدع، لأنه يحمل كمًّا لا يستهان به من رصيد فكري ولغوي عن التراث، ساعده على إبرازه عن وعي أو عن غير وعي، وما ذكرت من مصادر دينية وأدبية وتاريخية لا يجعلني أغفل المصادر الأخرى منها مثل التناص الأسطوري، التناص الشعبي وتناص الثقافات الأجنبية الوافدة. وسنوجز في هذه الأنواع المتبقية لنكتفي بالإشارات العابرة فقط لأن المهم هو الإحاطة بصلب الظاهرة وجمالياتها في ديوان البوصيري.

3. التناص التاريخي:

هو تداخل النص الأصلي مع نصوص تاريخية منتقاة حيث تبدو لدى المبدع منسجمة مع السياق المرصود وتؤدي غرضا فكريا وفَنيًّا أو كليهما معا [1]، والتناص التاريخي بشخصياته وأحداثه يعد مصدرا مهما من مصادر الإلهام الشعري الذي يعكس الشاعر من خلال الارتداد إليه روح العصر، يكشف عن هموم الإنسان وطموحاته وأحلامه بحيث يجعل النص ذا قيمة توثيقية يكتسب بحضورها برهانا ودليلا على كبرياء الأمة أو انكسارها من خلال عقد مشابهة بين الماضي والحاضر.

يبدو النص المتفاعل مسكونا بذاكرة التاريخ والنصوص القديمة التي تأثر بها الشعراء ووظفوها في نصوصهم المقروءة لتدل على عدم بكورية الكتابة لأن الكاتب وهو يكتب نصه يسترجع التاريخ الضخم العربي أو الأجنبي ويأخذ منهما ما يتناسب ورؤيته يتقصد من ورائها إعادة إحياء التراث أو مقارنة بين وضعين؛ مأزوم ومحلوم به، منسجما مع الأحداث معززا صورها.

يستخدم التناص التاريخي تعبيرا عن حالة شعورية تفوح منها رائحة الخيبة الممزوجة بالعتاب المكلوم، يتفق عموما مع الغرض الذي ذكر من أجله، وربما لجأ المبدع إلى استخدام الرمز لبيان صوره فالشخصيات التاريخية أضحت رمزا يحمل أبعادا دلالية، تؤدي إلى الصورة التي يود الكاتب رصدها وكشفها وهي تلبس ثوب القداسة أو خرقة الانتكاسة.

ومن النماذج الشعرية التي وظفت التاريخ العربي توظيفا تناصيا، نجد ابن حجر العسقلاني وهو يسرد جزءا من التاريخ الإسلامي ممثلا في السيرة النبوية يقول[2]: [البسيط]

وَالسَّابِقُونَ الأُلَى قَدْ هَاجَرُوا مَعَهُ   وَمَا بِفَضْلٍ لأَنْصَارِ النَّبِيِّ خَفَا

فبالإضافة إلى وجود تداخل النص القرآني: ﴿وَٱلسَّٰبِقُونَ ٱلْأَوَّلُونَ مِنَ ٱلْمُهَٰجِرِينَ وَٱلْأَنصَارِ وَٱلَّذِينَ ٱتَّبَعُوهُم بِإِحْسَٰنٍ رَّضِىَ ٱللَّهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا۟ عَنْهُ﴾[3] في مجريات السرد للسيرة النبوية باعتبار أن "السابقون الألى" هم الذين ناصروا الرسولﷺ في أوائل الدعوة من المهاجرين والأنصار الذين أدركوا بيعة الرضوان عام

(1) أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، المرجع السابق، ص29-30

(2) ابن حجر العسقلاني، الديوان، المكتبة العربية، حيدر آباد، 1962، ص15

(3) سورة التوبة: الآية 100

الحديبية، فإن هناك مؤشرا تاريخيا يستحضر فيه تاريخ المسلمين في هجرتهم من مكة إلى المدينة فارِّين بدينهم، يكمّله الخطاب الديني مقررا مصداقيته في النص الشعري.

والجانب التاريخي عموما يمكّن من ربط النصوص الحاضرة بمصادرها الثقافية القديمة، بل يكون سببا في إيجاد الإمكانات الجديدة في الثقافة الشعرية، وإعادة صياغة المعطيات القديمة بجسارة واقتدار، من غير أن يكون في ذلك عائق في طريق التطور[1].

ولعل في شيوع التناصات التراثية لدى الشعراء فضلاً عن تقنعهم بقناع الشخصيات التراثية البارزة والفاعلة عبر الحقب الزمنية الماضية، يرجع إلى ما يتميز به تراثنا العربي من ثروة ووفرة الجوانب المضيئة فيه وتعدد مصادره وتشعبها، تمِدُّه بالقدرة على النهوض والتجديد، فهناك المعطيات الشعبية والشعائرية، وهناك المعطيات الأسطورية والتاريخية، وهناك المعطيات الدينية بما فيها من مذاهب وأفكار وطرائق سلوكية، ثم هناك المعارف العامة والخبرات التي تنسب إلى زمن مضى دون غيره [2].

خامسا: مستويات التناص:

يظهر التناص في صور مختلفة، تتعدد تركيباته وتتفاوت في الحضور وفق القالب الذي يصوغ فيه المبدع ترسبات ماضيه وموقفه منه، أو من نصوص التراث ومدى تفاعله معها.

أ - على مستوى المحاكاة :

يقسم" التناص" على مستوى المحاكاة إلى نوعين، هما: **المحاكاة المقتدية والمحاكاة الساخرة.**

أولا – المحاكاة الساخرة "النقيضة":

وتعني محاكاة المؤلف عمله في عمل أدبي آخر ليسخر منه، ويختزل كثير من الباحثين التناص إليها، ورأى جينيت أن هذا النوع يتم فيه تغيير المعنى بحيث يصير مثاراً للهزء وللسخرية، مثل مسرحية البخلاء لموليير، مسرحية الكرماء، وهي تعني بشكل عام المخالفة.

ثانياً – المحاكاة المقتدية" المعارضة ":

وتعني محاكاة المؤلف عمله في عمل أدبي آخر ليهتدي له، كما تعني أيضا: أن يُكتب نصٌّ معين ليعارض نصا آخر ومعنى المعارضة هو المماثلة والإقتداء أي الكتابة على نفس المنوال، كمعارضة أحمد شوقي للبحتري، وهذا النوع من المحاكاة جعلتها بعض الثقافات الركيزة الأساسية التي يتكئ عليها التناص.

ب – على مستوى الشكل والمضمون:

ينقسم الباحثون في هذا الجانب إلى ثلاث فِرَق: بعضهم يراه في المضمون، وبعضهم يراه في الشكل، وثالث يراه فيهما معاً، لأنه من غير الممكن فصل المعنى عن المبنى أو الشكل عن المضمون.

(1) أحمد محمد قدور، العربية الفصحى المعاصرة، الدار العربية للكتاب- تونس- 1991، ص 403.

(2) أحمد محمد قدور، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق، 2001، ص 113

يتساءل "محمد مفتاح" في رؤى مهمة يجيب عنها؛ أيكون التناص في الشكل أو المضمون؟ إن ما يظهر -بادئ ذي بدء- أنه يكون في المضمون، حيث يعيد الشاعر إنتاج ما تقدمه وعاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة ... أو ينتقي صورا أو مواقف أو تعابير ذات قوة رمزية، لكن لا مضمون خارج الشكل والشكل هو المتحكم في التناص والموجه إليه، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي، ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعاً لذلك[1].

ولأن ثنائية المضمون والشكل معاً هما بمثابة الإشارة التي تتحكم في المتَّناص المبدع، خاصةً إذا تم منه ذلك بوعي، ويمثل للمتلقي وفقاً لهذا تحدياً لمحفوظه ومفهومه وثقافته، وهو يستدعي النص الغائب إلى النص الحاضر، يبدو محمد مفتاح محقًّا في رؤيته، وهو يتحدث واصفا التناص بأنه"ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح[2].

ج - على مستوى القصد:

يعد معيار القصدية التفريع الأولي للتناص، من الناحية الإجرائية، حيث تم تقسيمه إلى: تناص واعٍ ظاهر مقصود، وتناص لا واعٍ خفي غير مقصود.

– **الواعي الظاهر**: يكون المؤلّف واعيا به يقصده ويشعر بتوظيفه، حيث يدخل في معارضة أو ينقل صورة أو تعبيرا أو موقفا ونحو ذلك من المعطيات الثقافية.

– **اللاواعي الباطن**: "يكون فيه المؤلف غير واع بحضور نص أو النصوص الأخرى في النص الذي يكتبه[3]..

ولا زال الكثير من النقاد المعاصرين يعتقدون أن التناص ذو طبيعة لا واعية فقط لأنه نتاج القراءة الأثرية المطموسة في أعماق الكاتب، يقول عبد الملك مرتاض: "التناص هو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا وأفكارا كان التهمها في وقت سابق، دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه"[4].

ويذهب جيرار جينيت إلى أنّ حضور النّصوص يتمّ من مشارف اللاوعي.

وقد أطلق محمد مفتاح في هذا الشأن ما أسماه **بالتناص الاعتباطي** أو التناص العشوائي، [5] على الخطاب الذي تغيب فيه الإحالة، وهو الذي لا يمكن الوقوف عليه في النص إلا اعتماداً على ذاكرة المتلقي.

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، المرجع السابق، ص130

(2) نفسه، ص131

(3) مفيد نجم، التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور، جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، عدد 55، جانفي2001، ص07

(4) عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، المرجع السابق، ص 87

(5) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، المرجع السابق، ص131

أما **التناص الواجب**: فهو الذي ينطوي على إحالة صريحة، إذ يوجه القارئ المتلقي نحو مظانه، تؤشر له مفاصل التناص، فكأنه إجباري يرغمه على العودة إلى خطاب الآخر الذي يكمن أو يتعالق مع الخطاب الذي يقرأه.

د – على مستوى القراءة:

يقسِّم "شجاع العاني" التناصَّ من حيث القراءة والقارئ إلى ثلاثة أنواع هي: الظاهر أو الصريح، التناص المستتر والتناص نصف المستتر.

1. التناصُّ الظاهر أو الصَّريح:

ويكون التناص ظاهراً، عندما تكون النصوص السابقة التي تتداخل في نص أو خطاب المؤلف جزءاً من الموروث الثقافي الجمعي لجماعة بشرية معينة، كالنصوص الدينية، والأساطير المحلية، والأمثال والأقوال السائرة، كما يكون صريحاً عندما يشير المؤلف صراحة إلى الخطابات أو النصوص التي ضمنها في خطابه، ومع ذلك فإن (الظاهر) يبقى نسبياً وغير مطلق، وغالباً ما يكون الظاهر في التناص الخطي أو الخطابات المهجنة، فمن شأن الخطي، حتى وإن غابت الإحالة فيه أن يكشف تعالق النص مع خطابات الآخرين، حينما لا يفعل مؤلف النص سوى إحاطة هذا الخطاب بخطوط من عنده، ولا يضفي عليها إلا سمات فقيرة جداً تماماً مثلما يفعل الشاعر حين يضع بين معقوفتين شعراً أو بيتاً أو أبياتاً من شعر غيره في قصيدته. [(1)]

فالنَّص السابق ظاهر وواضح المعالم ويمكن اكتشافه بسهولة، وهذا طبعا من لدن قارئ يمتلك ثقافة واسعة، ساهم صاحب النص الحاضر في إعادة النص السابق بشكل حرفي و لم يعمد لإخفائه وطمسه ببعض التغييرات.

عموما إن التناص الصريح أو الظاهر لا يتطلب جهداً عقلياً من القارئ، وهو يخاطب قارئاً استهلاكياً، ويتطلب قراءة استهلاكية محضة.

2. التناص المستتر:

يعمَد فيه صاحبُ النصِّ لإخفاء النص السابق في اللاحق ببعض التغييرات التي تطمس معالمه، ولا يدرك هذا إلا صاحب نظرة بعيدة ويمتلك حسًّا فائقًا في المقارنة والاستحضَار.

غالباً ما يكون التناص في هذا النوع من (نسق) التناص التصويري، الذي يقوم فيه المؤلِّف بتذويب خطابات أو أجزاء من خطابات الآخرين في نصه أو خطابه، بعد أن يضفي عليها سمات جديدة غنية وسواء أكان التناص هنا واعياً وقصديًّا أم كان لاشعوريًّا، فإنَّ الأمر يعتمد في القراءة على ذاكرة القارئ وثقافته.

وقد عَزّز القسمين بثالث وهو:

---

(1) شجاع مسلم العاني، الليث مجموعة خراف- قراءات في الأدب والنقد-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص75

3. التناص نصف المستتر:

ويعني به "النّوع الذي يومئ إليه المؤلِّف تلميحا لا تصريحا، وغالبا ما يتم هذا التَّلميح في عنوانات النصوص وبطريقة مموِّهة"[1]، سواءٌ أكان التلميح -في عنوان النص أم في متنه- وينثر بعض العلامات التي ترشد قارئاً (معيناً) إلى مرجعيات النص ومظانِّه، ويعتمد هذا النمط على ذاكرة القرَّاء، وعلى وجود قسط وميثاق مشترك من التقاليد الأدبية والسُّننِ الثَّقافيَّة بين المؤلِّف وقُرائه.

ويمكن القول: إن النوعين (المستتر ونصف المستتر) يتطلبان قراءة إنتاجية من قارئ منتجٍ ذي عقل مفتوح على شفرات النص الجديد، وعلى الثقافات القومية والعالمية القديمة منها والحديثة، وعلى الأجناس الأدبية والفنون كلِّها، قراءة تنتج النص بما تضعه وتقترحه لملء فراغات هذا النص.

مؤشرات التناص:

من وجهة نظر "محمد مفتاح" يرى أنّ للتناص مؤشراتٍ يكشف بها عن نفسه، فيوجه القارئ إلى الإمساك به ومن بينها: التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معين والإحالة على جنس خطابي برمَّته، ممثّلا بما يستعمله كثير من الشعراء من توظيف لألفاظ العلوم والفنون والتي تفرض قراءة متعدِّدة، تختزل إلى تشاكلين: تشاكل النَّوع المستعمل لغتَه، وتشاكل عام يتمحور حوله البيت أو القصيدة أو المقطوعة... كما أن إدخال جنس خطابي ضمن آخر يحتم وجود قراءتين أيضا، تنبِّه تلك المؤشرات إلى نفسها بخرق عادة المتلقي [2].

عندما يجلس المبدع أمام الورقة البيضاء "لِينتَج" نصاً، فإنَّ جميع ما يمكِن تسميتَه بـــ الشُّروط لا يمكن اشتغالها في تلك اللحظة، فأثناء الإبداع لا يمكن للمبدع أن يضع نفسه ضمن ارتهانات متواضع عليها (كشروط) وإنما تعمل - هي- ضمن لا وعيه وما تراكم في ذلك اللاوعي (وكذلك الوعي) من خبرة في هذا المجال، لهذا فإن لافتة "شروط التناص" هي لافتة لا تطبق بحرفيتها بقدر ما تكون على شكل (تعاقد) وهذا ما يؤكده "جينيت" حول التناص الواعي، إذ يقول عنه " إشعار القارئ بصورة ما، أنه إزاء نص مناصص" [3] معنى هذا؛ أن هنالك شرطاً بين الكاتب والقارئ وبموجب ذلك "يقدر الكاتب على مسايرة المؤلف غير متهيب من فك رموز التناص الواقع بين ما يقرأه والنصوص المكونة لهذا المقروء"[4].

---

(1) شجاع مسلم العاني، الليث مجموعة خراف، المرجع السابق، ص75

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص131

(3) كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، المرجع السابق، ص79.

(4) داود سلمان الشويلي، الذئب والخراف المهضومة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-، ط1، 2001، إحالة على مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة- عدد 4-5-6، 1995، ص46

وأن يكون (التناص) لا واعياً، معناه "تذويبُ نص الآخر ومَحوُه وإعادةُ خلقه بالكامل، بحيث لا يعود أكثرَ من ذكرى بعيدةٍ أو مصدرَ إلهام للنَّص بين مصادر أخرى" [1].

وظائف التناص :

تؤكد جُلُّ الدراسات على أهمية التناص من حيث هو ضرورة حتمية لا مناص للشاعر منها، فهو"بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما "[2].

التناص ليس عملية لغوية فحسب، بل له من الوظائف المتعددة ما يجعله يختلف أهمية وتأثيرا بحسب مواقف المتناص ومقاصده[3]، وليس مجرد توارد خواطر أو تشابه أفكار لنحكُم على الكاتب بالسرقة فنُدينَه ونُوغلَ في استهجانه، وبدل مساءلته نسائل بعضنا: هل التناص مجرَّد استكمال الكاتب نصه بفكرة غيره أو لفظ من ألفاظهم بسبب نضوب في خياله أو ضعف في قريحته حتى ننظر إلى هذه الظاهرة نظرة إدانة ؟ أم أن الكاتب من كل ذلك براء ؟ وهل وُجد التناص حكَما جاء ليُنقذَ الأديب مما اتهم به بحجة أن ليس كل أديب مبدعا إلا بالتجاوز والتسامح؟ حيث لا يعدو كونه – في الحقيقة– مكرِّرًا ومردِّدًا دون وعي – غالبا – لما كان قد سمع وجمع فأوعى ونسي، ألا نلتمس العذر لوجود سبب مقنع مفحم؟ أليس كل أناء بما فيه ينضح؟. ثمَّ متى وُجد شيء من لاشيء؟

1. إنَّ الشاعر عندما يتحدث عن قضايا مصيرية تهمُّ الأمة، يتناصُّ دائماً مع رموز قضاياها العليا ليُغني بها النص ويقنعَ المتلقي "فالشعر الأصيل هو الذي يعتمد الموروثَ الأصيلَ ويحاول تفجيرَه في ضمير القارئ " [4]، من هنا يبرز دورُ العمق التاريخي للنص المناصص، سيِّما إذا كان نصاً دينياً في تعضيد واغتناء النص الجديد، فالتاريخ هو محطة استخلاص العبر من الماضي؛ يركِّب الشاعر أساليب السَّلف ووحي أفكارهم يستبيحها ليسوقَها إلى الخلف اعترافًا لهم بالفضل، وقَصدًا منه في الدَّعوة إلى الصَّلاح، وهذا وفق ما ذكره محمد مفتاح في كتابه[5].

2. التناص من الوسائل الفنية التي يوظفها الشاعر ليبعث تراثه الحضاري من جديد، ويُغْني النص الأدبي بإشارات معرفية موحية شتى تحدث في نفس القارئ، لأن الذي يسعى لتحلية كلامه بملفوظ غيره لا يتأتى له ذلك إلا باعترافه بقيمته الفنية وموقعه في الجمالية ليجعل من كتابته كتابة ذات أدبية راقية، وعليه فإن جماليات الكتابة التي تسيطر عليها المعرفة الخلفية التي يستند عليها النص وفيما يستخدمه من فنيات جمالية، ترفع مستوى اللغة لتعطيها قيمة جديدة تخرجها عن المألوف إلى شاعرية اللغة التي تعد في صميم الأدب.

---

(1) كاظم جهاد، أدونيس منتحلا، المرجع السابق، ص79.

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص، المرجع السابق، ص125

(3) نفسه، ص132

(4) عبد الله الغذامي، كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة "فصول" (الحداثة في اللغة والأدب)، مج 2، العدد 4- 1984 ص 99

(5) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص 132

3. كما أن العلاقة بين الشعر والتاريخ "موصوفة بالتساكن؛ أي أن أحدهما يسكن الآخر، وموصوفة كذلك بالسعي المشترك للإمساك بتجربة الكون؛ التاريخ بجَدَلِه الإنساني، والشعر بمحاولته توظيف هذا الجدل في خلق شعرية تتصف بملامح جدلية على مستوى البنية والدلالة" (1)، لذلك برزت تناصّاتٌ كثيرة مع التاريخ الإسلامي في أعمال الشاعر وبالتحديد مع شخصيات التاريخ، والشاعر في تناصَّاته تلك لا يقدم التاريخ بوصفه وقائعَ خارجية، بل يقدمه "نصوصاً قابلةً للقراءة والتأويل أيضا "(2)، وبهذا لا يعود همُّ الشاعر أن يوازي النص التاريخي بوصفه وثيقة تاريخية، وإنما غرضه الأساس هو تحقيق الأثر الجمالي الذي يبرز من خلال الصور الشعرية المفعمة بالخيال(3).

4. يرصد التناص تحركات النص داخل الفضاء التاريخي له، محققاً في ذلك انفتاحاً دلالياً مانحاً للمتلقي حرية التعايش الحرِّ معه، وأفضل ما يقدمه الشاعر من وسيلة للتناص مع الأحداث التاريخية هو استدعاء شخصيات ذلك التاريخ وإقامة علاقة تعتمد على تقنية الحضور والغياب، فالعلاقات الغيابية هي "علاقات معنى وترميز فهذا الدال "يدُلُّ" على ذلك المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر" (4)، أما العلاقات الحضورية فهي علاقات " تشكيل وبناء " (5).

5. إنَّ الشاعر يعيد تحريكَ ذاكرته بما يجعله يتناصص مع نصوص أخرى خارجية كانت أم داخلية وهو بذلك " يمارس على النصوص عملاً نقدياً سواء أكان مقصد الكاتب المناص نقدياً بصراحة أم لا"(6)، فالإعادة وحدها لا تكفي، وعلى الشاعر أن يتخلص من وطأة الصور والتعابير التي صارت متحجرات خطابية، وتقف سداً منيعاً أمام إبداعات جديدة للمعنى، ومحاولة الاقتراب من هذه المتحجرات ومشاغلتها وصولاً إلى تدميرها في النهاية هـــي إحدى وظائـــف التناص التـــي تبتعد به عن أن يكون صيغة تزيينية للنص فقـــط الغرض منها "تسمين النص بما ليس منه" (7). كما أن ربط الثقافة الأدبية الجديدة مع القديمة وإشاعتها بين من ألـــمَّ بها، أو لم يُلِمَّ، وكان اعتقد رتابة أفكارها وقصور تعابيرها، فيرتبط الجديد بالقديم، ينشئ وعيا بوحدة الثقافة وامتدادها وسيرها في الزمن ماضيا وحاضرا.

6. يفرض التناص على الكاتب والقارئ ضرورة فهم النص، فلو لم يكن النص استجابة لنصوص متقدمة لا نهائية لما كان له أن يفهم. وتعتبر وظيفة التواصل اللغوي من أهم وظائف التناص التي يقصد من خلالها المؤلف إيصال معلومات إلى المتلقي الواعي، فالشاعر يجد نفسه مُرغَمًا وملزَمًا بالأخذ بشروط التناص

---

(1) ناظم عودة، الشعر والتاريخ، شعرية التناص، مجلة الأقلام، العدد 7- 8، س 27- 1992، ص132

(2) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المرجع السابق، ص106

(3) صفاء كاظم البديري، التناص في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، كلية التربية – ابن رشد، جامعة بغداد، 2000، ص90

(4) تودورف، الشعرية، تر: شكري السبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء: المغرب، ط1، 1990، ص31

(5) نفسه، الصفحة نفسها

(6) كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً، المرجع السابق، ص 75.

(7) نفسه، ص 78.

الزمانية والمكانية وما دار في هذا الزمان والمكان، فضلا عن ما تختزنه ذاكرته من تراكمات ثقافية كوَّنت لديه مرجعيةً شكَّلت مع الوقت بناءَه الفكريَّ وخلفيَّتَه التراثية.

7. يقف التناص موقفًا وسطًا بين مُساندٍ للسَّلف والخَلَف يستوحي منهم صياغة رؤياه الخاصة، وبين مناوئ لبعضهم منحازٍ إليهم، هو موقف توفيقيٌّ كان يتبنَّى مشروع مصالحة الأجناس الأدبية والاتجاهات التي تظهر في بعض الفترات من تاريخ وثقافة الأمة، وعلى نقيضه يظهر في الفترات التاريخية النشيطة باختلاف الآراء الكاشفة للصراع بين الفئات، وما أمرُ الشعوبيين ببعيد، فأبو نواس الذي مارس التناص مع شعر الجاهليين لم يكُن ليسايرَه بقدْرِ ما كان راغبًا في النَّيلِ من قيودِهِ وطمسِ معالمه، وما يسلكه المعاصرون من استراتيجية الهدم والتشويش حتى وُجِد مزج للأجناس الأدبية ضمن جنس واحد من شاكلة "قصيدة النثر" لهو خير دليل[1].

لا يقصر التناص عن كونه عملية شكلية قائمة على التماثل بين النصوص بل يتعدى إلى ممارسة التفاعل والتشابك والتلاحم بين النصوص التي تقيض للقارئ فرصة معاينتها، معاينة قائمة على إثارة وعيه وإدراكه واستنفار معرفته وخبرته بالنص الوافد وما اعتراه من تحوُّل في دلالاته ليدخل في النسيج النص الجديد مشكلا جزءا لا انفصام له منه، ويصبح النص المستقبل قابلا التحوير والتبديل والتغيير في النص الوافد وهذا وفق ما ارتضته رؤية المبدع.

ومن هنا يمكن لنا أن نلخص وظائف التناص بالشكل الجمالي الذي تلحقه اللغة عندما تعطي لها دلالات جديدة، وفي الإحالة على السياق الذي يعد المرجعية التناصية كما يتلخص في اختصار النصوص إلى مدلولات معرفية تحيل القارئ على التراث، بالإضافة إلى أن للتناص دورًا رمزيًّا يكمُن في تنصِيص التجارب الإنسانية واعتبارها عِبرًا في حياة الإنسان، وله وظيفة على المستوى التعبيري والانفعالي العاطفي، فالكاتب يختار نصوصه المتداخلة فوق حالته النفسية التي يعيشها.

سابعا: أشكال التناص:

استطاع التناص بآلياته المتعددة أن يصبح أداة نقدية نظرية تعالج أي نص على تنوعه، واختلاف منبته الثقافي، وما نودُّ الحديث عنه ههنا هي سمات وأشكال هذه الأداة، كما تراءت لبعض النقاد.

يحاول النقد الكشف عن شفرات النص فينطلق من تواري النصوص السابقة في النص الجديد، مما يستدعي وجود مفتاح لفهمه، وفك طلاسمه وإعادة تركيبها؛ تمييزا له من النصوص السابقة عليه في الزمن. فهو إنتاج مكرر بصورة ما؛ يحتاج إلى إعادة تأويل ليصير إنتاجاً جديداً.

فالتناص أداة معرفية لفهم كيفية إنتاج النص؛ وأداة معرفية لإنتاج الخطاب الجديد في الوقت نفسه[2]. وباعتباره نظرية نقدية؛ فقد غَدا آلية خاصة بالقراءة الأدبية والنقدية الجديدة في سياقها التناصي، وقراءتها

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المرجع السابق، ص133

(2) جيرار جينيت، طروس الأدب على الأدب، ص 126، وانفتاح النص الروائي 95-99

التأويلية للنص، فما ورثته من النظريات السابقة لها في الغرب؛ وما وصل إليها من تأثير ثقافي من العرب يوحي بمدى ما ارتقت إليه الدراسة النصية.

لم يتوقف التناص على أنه اقتباس كما يرى عبد الملك مرتاض حين قال: "... التناصية إن شئت اقتباس؛ وهذا مصطلح بلاغي صرف؛ ولكنه الآن مسطو عليه من السيمائية التي بادرت إلى إلحاقه بالتناصيات واستراحت، بل إنها ألحقت الأدب المقارن نفسه بنظرية التناص وبكل جرأة"(1).

فالمغالات بإرجاع أشكال نظرية التناص كلها إما إلى الاقتباس أو السرقة تقصير لممتد، بينما يقول أنجينو: "إن التأمل فيما هو تناص سيسمح بإيضاح تلك الأشكال التي أهملتها الممارسة الأدبية؛ والتي تسمى السرقة والمحاكاة الساخرة والهجاء والمونتاج والفصل والسخرية والإلصاق والخطية والمقطعية"(2).

وتركزت هذه الأشكال التي حددها "مارك أنجينو" في إطارين اثنين: العفوية وعدم القصد تارة والقصد والوعي الكامل تارة أخرى(3).

فمصطلح بلاغي واحد أو أكثر لا يمكن أن يقابل نظرية التناص، التي جعلت هذه المصطلحات وغيرها أشكالاً في بنيتها النقدية من أجل الكشف عن ماهية النص أولاً وإعادة إنتاجه ثانياً، على إقرارنا بالامتداد الثقافي، وتراكمه عند الأمم كلها.

ردَّ "مرتاض" مفاهيم أشكال التناص إلى مفاهيم المصطلحات البلاغية العربية، فهو يرى أنَّ "التناص تقاطع وتواصل ومقابسة ..."؛ ثم ينتهي إلى أن هذه الأضرب تنتهي إلى شكل جديد؛ فيقول: "ومن أهمها شأناً: التناص المباشر أو التام، والتناص الضمني أو الناقص، والتناص العائم أو المذاب؛ وهو الذي لا يكاد يعرفه أي محلل للإبداع"(4).

فالتواصل والتقاطع بين الثقافة العربية ومصطلحاتها البلاغية وبين مصطلحات نظرية التناص كائن، ولكن كثيراً من مفاهيمها الدلالية قد تغيرت؛ فضلاً عن آلية استعمالها.

كثيرة هي المصطلحات التناصية التي نلحظها، إنما تعود في أصولها إلى البلاغة العربية وإن اتجهت اتجاهاً نقدياً جديداً. ويمكن أن نصنف أشكال التناص في نمطين اثنين كبيرين -أشار إليهما الناقد ليون سُمفل- وهما: التناص المباشر، والتناص غير المباشر(5).

ويشتمل التناص المباشر على ما يلي: التناص المنحسر والمتسع؛ ويتمثل كما قال "محمد خير البقاعي" برسالة ابن القارح ورسالة الغفران؛ والسرقة والاقتباس والتضمين والأخذ والاستعانة والمعارضة، والحل والاستشهاد والتغاير.. وغير ذلك من المصطلحات البلاغية العربية.

---

(1) عبد المالك مرتاض، الكتابة أم حوار النصوص، مجلة الموقف الأدبي- اتحاد الكتاب العرب، دمشق- العدد 330، 1998، ص 54

(2) أنجينو، دراسات في النص والتناصية، المرجع السابق، ص69.

(3) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق، ص 153.

(4) عبد المالك مرتاض، الكتابة أم حوار النصوص، المرجع السابق، ص17، الخطيئة والتكفير، ص317

(5) ليون سُمفل، دراسات في النص والتناصية، المرجع السابق، ص106-107 وقضايا الحداثة، ص13 و ص154- 159

أما التَّناص غير المباشر فيدخل فيه المجاز والتلميح والتوليد والإيحاء والتلويح والكناية والرمز.. وقد يدخل فيه التضمين في بعض صوره [1].

وأيًّا كانت أشكالُ التناص؛ فهي معتمدة على فهم المتلقي وتحليل إشاراتها النصية، يدرك عبد القاهر الجرجاني من كتابه "دلائل الإعجاز" [2] ولم يكن زملاؤه من العرب بمعزِل عن هذه المصطلحات البلاغية، فقد كانت مقصودة لذاتها في دراسة الأساليب البلاغية للنص، ولم تجتمع في دائرة نقدية وبلاغية واحدة؛ كما عليه الحال في نظرية التناص، لا نستثني من ذلك إلا مصطلحات السرقة فكلها تدخل في هذا الباب، سواء أكانت مليحة أم قبيحة مثل الأخذ والاجتلاب والاغتصاب والتضمين[3].

تتعدد أشكال التناص في النص الأدبي، حتى ليتخطى فكرة الاقتباس ويتفوَّق عليها، فإذا كان الأول يعني اقتطاع النص السابق والزَّج به في النص اللاحق دون أن يتفاعل مع جزئياته أو يتحد معها؛ فإن التناص يسعى إلى إنشاء علاقة ما بين النصين فريدة وحميمة قد تبدأ بالإشارة العابرة اللاواعية، وتنتهي عند" إحاطة القارئ بمناخ دلالي يدفع به نحو قراءة تأويلية تقوم على التفكيك وإعادة البناء [4].

ما جاءت به نظرية التناص في إثبات مفاهيمها، آلياتها وأشكالها، قد اقتربت من المبدع اقتراباً شديداً، حتى لا نقول دنا منها، فالشاعر (المنشِئ) يحتاج إلى ثقافة وخبرة ومعرفة و...، وأن يأخذ نفسه بحفظ الشعر وروايته...، كما يحتاج المتلقي إلى وعي يقارب أو يلامس ما انتهى إليه كاتب النص، وحتى يحصل الانفعال الذي ينقل القارئ من مأزق العاطفة المتأججة التي تتوهج زمن القراءة.

تحدث كثير من النقاد عن مسائلَ عديدةٍ كلّها من صميم ظاهرة التناص الحديثة من إبداع مرتكز إلى ذاتية المتناص في إعادة إنتاج النص؛ ومشكلة النص الغائب والنص الموجود، والاتصال والانقطاع عن التراث، والتضمين والسرقة والتأثر والتأثير والتوارد والتوليد..... وأدركوا أن إنتاج نصٍّ مَا لا يأتي من فراغ.. وظلت رؤيتهم متجهة غالباً إلى المنشئ دون إهمال للمتلقي؛ بل إن المنشئَ عادةً ما يضع المتلقي في حسابه وهو يبدع نصوصه.

اجتهد النقاد والباحثون في نظرتهم للتناص أنواعه وآلياته وقوانينه، فتعدد تقسيماتهم ويرجع الأمر إلى عدم الاستقرار في مفهوم المصطلح إذ هو حديث في طور التشكيل النظري.

ليست العبرة فيما إذا وجد التناص في نص مقروء أم لا، بقدر ما كانت في مدى نجاحه في إضافة المسحة ذات البعد الجمالي والفني للنص بحيث تجعله قادرا على إدهاش القارئ واستدراجه إلى نور النص،

---

(1) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المرجع السابق، ص97، ودراسات في النص والتناصية، ص139. والكتابة أم حوار النصوص، ص16-17.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص 292-293؛ 305؛ 308؛ 354.

(3) حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي- صك جديد لعملة قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب-، 2003، ص160.

(4) ناصر جابر، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث – علوم إنسانية، المجلد21، 2007، ص 1081

هذا بالإضافة إلى أنه يوفر للنص بعداً معرفياً يتمثل في الإيماء إلى النص السابق سواء أكان موروثاً أسطورياً أم دينياً أم تاريخياً، وهو ما يصل بالنص إلى ما يسمى بـــ"المعرفة الجمالية"[1].

إن ممارسة هذه التقنية- التناص- تبقى على درجة معينة من الضرورة في وجودها داخل النص، وعلى الخصوص إذا تمكن موظفها من الإحسان إليها بذكرها بأبعادها، وإلا استحالت ضيفا ثقيلا على النص غير مرحب به.

ما يزال التناص مخصبا؛ يلقح النصوص بثقافات ورموز وإشارات يذهب بها إلى حيث يمكنها أَخذَ قارئها – على حين غفلة من قرب توقعه- في فضاءات رحبة وآفاق ضاربة في العمق والجدة ورحابة التأويل، فتدهشه لحظة مقاربته بين نصين ظَهَرا له متباعدَين، اكتشف في لحظة حقيقة تؤكد عدم صدق توقعه، لأنه أَلِف الدَّلالات الجاهزة، لِقصورٍ في وجهة الرؤى التي رسم معالمها.

قد يظهر النص الغائب مموَّها وباهتا أمام عملية التغيير التي يهدف إليها الشاعر المبدع، الذي تحاور مع النصوص بكل أطيافها، وبنى لتجاربه تصورا نقديا، فكيف كانت نوعية قراءة شاعر العصر المملوكي للنصوص التي سبقته والتي عاصرته؟ وما هو مستوى تعامله معها؟ ستتكفل الصفحات المقبلة بتلمس الإجابة.

(1)ناصر جابر، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، المرجع السابق، ص 1082

الفَصلُ الثّالِث

تجليات التناص في ديوان البوصيري

ترجمة الشاعر شرف الدين البوصيري

بين يدي الديوان :

تجليات التناص

أولا: التناص الديني :

1- تناص مع القرآن: أ - داخلي ب- خارجي (نماذج)

2- تناص مع الحديث

ثانيا: التناص الأدبي: أ- تناص مع الشعر العربي

ب- تناص مع الأمثال العربية

ثالثا: التناص التاريخي (الشخصيات والأماكن)

أ- التناص مع الشخصيات

ب- التناص مع الأماكن

تجليات التّناص في ديوان البوصيري

تمهيد:

يعتبر التناص من أكثر الظواهر دلالة على اتساع أفق الكاتب أو الشاعر، إذ أنَّ كلَّ نص سابق يوظف في نص لاحق لا بد وأن تكون له من الدلالات التي يحملها ومن المؤشرات ما تكشف عن تداعيات وعلائقَ مشتركة بين النصين: القديم والجديد. ولا عجب أن تتجلى لنا من ملامح النص الجديد ما يمكنها من إحالة القارئ الواعي إلى المصدر الأساسي المشكل للمادة اللغوية التي وظفها المبدع في نصه، ليلزم – القارئ– بالتقيد أساسا بهذه التشابكات والتعالقات بين النصين.

يشعر القارئ بتلك الدافعية التي يفرضها أيُّ كاتب على قرائه، تجبره على الاستزادة وَعْيًا وثقافةً لسان حالِ المبدِعِ يقُول: إن شِئتَ أَن تفهمَني فلاَ بُد أن تكونَ مطلعا على كثير من المراجع، لأنه بغير هذا لا يمكنك أن تدخل عالمي، وإن دخلتَ فإنك ستَتيه في فلَكٍ لن يُوصِلك إلى أيِّ قرارٍ.

أحببتُ الشعر العربي القديم، وتأثرت ببعض شعرائه، على سبيل المثال أذكر امرأَ القيس وزُهَيرا وعنترة بن شداد في الجاهلية، وحسان بن ثابت وكعب بن زهير في صدر الإسلام، وقيسَ بن الملوَّح في العصر الأموي والمتنبي وأبا تمام وأبا نواس في العصر العباسي، ... والذي وجدتُ فيه ملاحة وألقًا ونغما ساحرا؛ أعني شاعر المديح النَّبوي صاحبَ البُردَة، لا أقصد كعبَ بنَ زهير، بل أحد الشعراء الأعلام في العصر المملوكي، فقد أحببت شعره لـــمَّا وجدت فيه الأداة التعبيرية الأقدر على ترجمة مشاعري واستفزاز أفكاري وصقل عقيدتي. وزاد حبي له وتعاظم بعد أن سرى طيف نغمه، فوجدته حقا يلامس الروح، ويخاطب العقل، ويثير الأحاسيس والعواطف الوجدانية والإنسانية، ويسمو بها، فضلا عن تصويره الواقع حيًّا شاعريًّا لا غموض فيه؛ وما ذلك إلا لأنه شاعر –على ما يبدو– متأثر بلغة القرآن الكريم، وبيانه، ومعانيه، وأسلوبه، ومتصلٌ بسنة المصطفى الأكرم ﷺ، يستحضر طاقاتٍ كامنةً من تراث الأمة الأدبي والتاريخي فيما سبقه من أعصر سابقة ممتدة إلى عصره – المملوكي–، ومن تألق في التعبير، وتأنُّق وجمالٍ في الصياغة.

لم يبرح أمير الشعراء أحمد شوقي وهو أعرف بالشاعر والشعر؛ حتى حاكاه في إحدى أبرز قصائده "البردة"، والتي كان يرى أن معارضته لها لا تعني المماثلة، بل محاكاة لا تبغي المجاوزة، فيتواضع شوقي حُبًّا لمن يعارضُه، فكانت شهادتُه –رحمه الله– للبردة وإطراؤه صاحبَها نوطًا يفخر به، وشرفًا يُسجل للعصر المملوكي، الذي لفَّته أيادي المؤامرة واتُّهِم بوصفه عصر الانحطاط والفساد، وذهب بعض النقاد مذهبهم من واصف لأدبه بالضعف والتفكك والركود، إلى واسِمِه بالرَّتَابة والجُمُود، نعوتٌ وأوصافٌ ربَّما كانت لقلَّة ما وصَلَنا من نصوصٍ– شعريَّة ونثريَّة – فُهِمَ من خلالها أن هذا العصر قد طُمس بمعالم التخلفِ، بالرغم من أهمية الدور الذي قام به الشعراء والأدباء على صعيد شحذ الهمة لوحدة الأمة بعد تكالُب الصليبيين عليها ورُزِئَت على أكثر من صعيد.

ووددتُ إبراز سمات اتصف بها بديع شعره، الذي تسامَق فنيًّا، رغم ما قيل في بعضه مما يعارض الدين الصحيح، وقد قال ابن سلام قديمًا – القرن الثالث الهجري- "والشاعر يُظنُّ فيُحَقَّق"[1]، فهل قصر اليوم فهمنا لطبيعة الشعر ورسالته؟ في حين نهج أمير شعرائنا أحمد شوقي أسلوب البوصيري ومعانيه.

يقول فيه[2]: [البسيط]

اللهُ يَشهَدُ أنِّــي لاَ أُعَــارِضُهُ مَن ذَا يُعارِضُ صَوبَ العَارِضِ العَرِمِ [3]

وَإنَّما أَنَا بعضُ الغَابطِينَ ومَــنْ يغبِط وَلِيَّــك لاَ يُــذمَمْ ولاَ يُلَــمِ

نمضي مع العصر المملوكي، نتفيأ من نسائم البوصيري، ننقِّب عنه بعد أن طوت السنين آثاره، لنتعرف على معالم من حياته (نشأته- تعلمه- ثقافته- شخصيته) وشاعريته الجادة المتميزة، وسيكون المبحث التالي متسعا لذلك.

ترجمة الشاعر شرف الدين البوصيري: (608 - 696 هـ/1212- 1296م)

هو محمد بن سعيد بن حماد بن محسن بن عبد الله الصنهاجي، الدِّلاصي، البوصيري؛ دِلاصي المولد، بوصيري المنشأ[4]، أصله من قلعة بني حماد ببلاد المغرب، كان أبوه من ناحية بوصير وأمه من ناحية دلاص، فركب لنفسه منها نسبا فقال: الدلاصيري واشتهر بالبوصيري.[5]

وذكر صاحب فوات الوفيات أنه مصري المولد والمنشأ وجزائري الأصول من قلعة بني حماد بمدينة المسيلة الجزائرية عاصمة الحماديين (1040 - 1553م).

وقد اعترف بأصوله المغربية واعتز بها يقول[6]: [السريع]

إنْ كانَ مِثلِي مَغربيًّا فَمَا فِي صُحبةِ الأجنَاسِ مِنْ بَاسِ

استهلّ البوصيري تعلُّمَه بحفظ القرآن الكريم وارتحل إلى القاهرة شابًّا طالبا للعلم؛ فدرس العلوم الدينية وعلومَ اللغة العربية وآدابَها والتاريخ الإسلامي وعلى الخصوص السيرة النبوية، كما أخذ التصوُّف على يد بعض شيوخه، يتقدَّمهم أبو العباس المرسي أحد تلامذة أبي الحسن الشاذلي؛ الداعية الصوفي وأحد أقطاب الصوفية. وسع ثقافته باطلاعه على الديانتين المسيحية واليهودية وقد رأى فيهما إنكارا لنبوة النبيﷺ مما دفعه إلى دراستهما وأخذ يردّ على أصحابها متوسلا في ذلك الإقناع[7].

أما نشأته فكانت في أسرة لم تكن ميسورة الحال، دخل معترك الحياة يكدُّ ويسعى في دروبها، فاشتغل بالكتابة الديوانية وكان إلى جانب ملَكَته الأدبية صاحب موهبة في صناعة الخط، إذ يكتب بمختلف صنوفه

---

(1) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، المرجع السابق، ص 113

(2) أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص 199- 200

(3) صوب: الانصباب ومجيء السماء بالمطر/ العارض: السحاب المعترض في الأفق/ العرم: المطر الشديد.

(4) عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، ج3، ط1، 1993، ص317

(5) الديوان، ص234

(6) نفسه، ص126

(7) نفسه، المقدمة، ص6 - 7

لمن أراد ذلك، وقد زاول كتابة الألواح التي توضع شواهد على القبور. كما أسَّس كتَّابا بالقاهرة لتعليم الناشئة من أبناء الأمة القرآن الكريم ومبادئ علوم الدين، وبقي مرتحلا رَدحًا من الزمن بين القاهرة والإسكندرية كدأب رجال الصوفية، ينتقلون بين بلدة وأخرى.

عُرف البوصيري بزهده وورعه، وتصوُّفه الذي أخفق فيه لِعدَم تشرُّبه تعاليم الشَّاذِلي(1)، وأقعَدَه المرض المزمن، وآلمته كثرة ذنوبه ومعاصيه وتفريطه في جنب الله ﷻ، وكثرة محاولات الحاقدين للنيل من شخصية النبي الكريم ﷺ في عصره، أما وهو شاعر، فقد تظافرت جملة من المؤثرات – عوامل بيئية، ظروف اجتماعية– صاغت جوانب حياته وبَلوَرَت معالم شخصيته وملامح شاعريَّته.

كانت إسهامات البوصيري في ميدان الشعر مركَّزَة، فقد كشف المديح النَّبوي عن موهبته الشعرية وقدرته الإبداعية، وعُدَّ من أبرز الأغراض الشعرية في عصره(2)، وحسبُ البوصيري أنَّه بنى للشعراء بَعدَه نهجا لا يُضاهى بناؤه ولا يُدرَك قراره في عصر أدبي نعَتَه النقاد – بعصر الانحطاط– فجاءت قصيدة "الكواكب الدرية في مدح خير البرية" المعروفة بــ– البردة– أو البرأة (3) لتغيِّبَ وتمحوَ هاته الصفة التي وسم بها هذا العصر، وتُظهِرَ عبقرية رجالِه وشعرائِه وصارت قمَّة ما أبدع في الشعر، وصار هو بها أشهر من نارٍ على علَم، وهذا مطلعها (4): [البسيط]

أَمِنْ تذَكُّرِ جيرَانٍ بِذِي سَلَمِ مَزَجْتَ دَمعًا جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

وقد ظلت تلك القصيدة مصدر إلهام للشعراء على مر العصور، يحذون حذوها وينسجون على منوالها، وينهجون نهجها، بل وأقبلوا يعارضونها بدافع التأثر والإعجاب الذي ملك عليهم أقطار أنفسهم، ولم يحدث أن فكَّر أحد منهم في معارضتها من قبيل التحدي، وبخاصة أنهم مقتنعون بأن في البردة شيئًا ذاتيًا لم يتوفر لواحدٍ منهم، وربما كان في(البوصيري) صفاء روحي جعله ينطق بتوفيق الله، وينظم بتأييده حيث جعله نقاء القلب ربانيًا ينظر بنور الله.

ومن أبرز معارضات الشعراء، قصيدة أحمد شوقي التي مطلعها (5): [البسيط]

رِيمٌ علَى القَاعِ بينَ البَانِ والعَلَــمِ أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الأَشهُرِ الحُرُمِ

وقصيدة أخرى لا تقلُّ شهرة وهي"أم القرى في مدح خير الورى" المعروفة بالهمزية، والتي كتبها عقب رجوعه من رحلة حجازية أدى خلالها مناسك الحج، يقول في مطلعها (6): [الخفيف]

كَيفَ تَرْقَــى رُقِيَّــكَ الأَنــبِياءُ يَــا سَماءً مَــا طَــاوَلَتْها سَماءُ

(1) تقي الدين أبي الحسن علي بن عبد الجبار الشريف الإدريسي الشاذلي. الزاهد، الصوفي إليه تنتسب الطائفة الشاذلية، تلقى البوصيري الصوفية منه.

(2) ياسين الأيوبي، آفاق الشعر في العصر المملوكي، جروس برس، طرابلس – لبنان، ط1، 1995، ص118.

(3) سميت البردة باسم البرأة؛ لأن البوصيري برئ من علته بسببها كما زعم وللناس فيما يعشقون مذاهب، حيث إنها جاءت شافية له في زعمه وشافية لمن يقرأها في زعم غيره من المتصوفة. ولذلك أطلق عليها قصيدة الشدائد.

(4) الديوان، ص190.

(5) أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص190.

(6) الديوان، المتن الشعري، ص01.

وحظيت هي الأخرى بمعارضات أبرزها معارضة أحمد شوقي الذي يقول[1]: [الكامل]

وُلِدَ الهُدَى فَالكَائِنَات ضِيَاءُ وفَمُ الزَّمَانِ تَبَسُّمٌ وثَنَـاءُ

ونالت شهرة البوصيري بقصيدتيه البردة والهمزية خصوصا، ما جعل الشعراء والأدباء والباحثين يثنون على قائلها، نذكر على سبيل المثال شارحَها الشيخ: سُليمان بن عمر بن منصور المعروف بـ"الجَمَل"(ت 1240 هـ/ 1789م)، الذي عبّر عن همزية البوصيري بقوله: "قصيدته الهمزيّة المشهورة، العذبة الألفاظ، الجزلة المعاني، النجيبة الأوضاع، العديمة النظير، البديعة التحرير، إذْ لم يُنسجْ على مِنْوالها، ولا وَصَلَ إلى حُسنها وكمالها أَحَدٌ"[2].

كما ترك البوصيري عددًا كبيرًا من القصائد والأشعار ضمّها ديوانه الشعري الذي حققه "محمد سَيِّد كِيلاَنِي"، وطُبع بالقاهرة سنة (1374 هـ/ 1955م)، وقصيدة " ذخر المعاد في معارضة بانت سعاد"، ولامية في الرد على اليهود والنصارى بعنوان: "المخرج والمردود على النصارى واليهود"، وقد نشرها الشيخ "أحمد فهمي محمد" بالقاهرة سنة (1372 هـ/ 1953م)، وله أيضا "تهذيب الألفاظ العامية"، وقد طبع كذلك بالقاهرة. .

نزعة الشاعر الصُّوفية وأثرُها الظاهر عليه اعترف له بها محقق ديوانه – سيد كيلاني– من خلال إقراره بمُدَارَسَتها وتلقيها عن شيوخه يقول عنه"... ثم أقبل على التصوُّف فدرس آدابه وأسراره، وقد تلقى ذلك عن أبي العباس المرسي الذي خلف أبا الحسن في طريقته"[3]

توفي البوصيري بعد أن قضى فترة عصيبة يتهادى بين أفق أدبي مشع بالشهرة، يكفيه أنه مثَّل عصرَه خيرَ تمثيل، وبين عصر مشُوبٍ بالجمود والضَّعف غلبَت فيه الصنعةُ، ليبقي زمان وفاته ومكانه تتناقَلُه الروايات، فذَكر المقريزي أن وفاته كانت في سنة 696 هـ/1296م، ويذكر محمد بن شاكر أن البوصيري مات بالإسكندرية بمصر ودفن بها بالقرب من ضريح شيخه أبي العباس المرسي بمسجد يحمل اسمه[4]

دأب الشاعر العربي عموما على استدعاء كل ما يحتاجه من موروثه الأدبي، تهذيبا لنفسه وصقلا لموهبته، وتربية لأذواقه ليقيمها على النهج الذي يريده لها، الأمر الذي جعله ينتج نصوصا جديدة، سعيا إلى الإبداع، ورغبة في التمسك والانتماء إلى جذوره الأولى.

سلبني موضوع التناص موضوعات أخرى في البلاغة كنت أود ولوجها مثل التقديم والتأخير والتجنيس، إلا أن قراءتي لقصائد البوصيري أوردتني شحنة من الأساليب لم أجد لنفسي محيصا عنها، فقد استهوتني في أغلبها وزاد شغفي بها لأنها أثارت تراثا بُعثَ في عصر أراه سُمِّيَ بغير مسمَّاه "عصر الانحطاط والضعف"، وقد كنت جعلت بحثي موسوما بـ"التناص التراثي في ديوان البوصيري" إلا أنَّ الدكتورة

(1) أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، مصدر سابق، ص34

(2) سليمان الجمل، الفتوحات الأحمدية بالمنح المحمدية على متن الهمزية المطبعة الخيرية، ط1، مصر، 1886، ص03

(3) الديوان، المقدمة، ص 7

(4) محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تح: إحسان عباس، دار صادر- بيروت ط1، ج3، ص 362

المشرِفة – أسعدها الله وسدد خطاها– رأت الجمالية سبيلا يتم من خلاله البحث في نسق العناصر المكوِّنة لظاهرة التناص، وبيان الوظيفة التي تقوم بها داخل العمل الأدبي بشكل عام، حتى يمكن معالجته بطريقة فنية سليمة، تكشف ما تميز به أسلوب البوصيري مِن أساليب غيره من الشعراء.

بين يدي الديوان :

ديوانٌ شعريٌّ، حقَّقه محمد سيد كيلاني [*] جُمع فيه شعر البوصيري، وهو مُوَشَّى بجوانب من التراث الفكري والأدبي والثقافي وهي في متناول الدارسين، تعكس ميول الشاعر التي غلَّبت المدائح النبوية والموضوعات الدينية عليه، حيث عُدَّت من الأغراض المهمة في شعره، بل تكاد تكون لونًا من أبرز الفنون في العصر المملوكي بخاصة، دون أن نغفل منظومات في الزهد والتصوف بمناهجه، حوى قصيدتين عظيمتين في مدح النبي ﷺ هما البردة والهمزية اللتان من شأنهما أن يبوِّئا البوصيري منزلة في قمة هذا اللون من الشعر، إن يكاد يكون الحلقة الوسيطة في رفع منار المديح النبوي بين القديم والجديد، كما لم يألُ أن هاجم اليهود والنصارى بشعره.

تميزت قصائد البوصيري بقوة الأسلوب وحسن الصياغة وجمال الصورة، كما ظهر على مدائحه حسن انتقاءٍ ألفاظها مع تلاعب واضح على سبيل التّورية في بعض الأحيان، وجاءت لغته في المدائح النبوية غنيةً تميَّزت بالبلاغة والدقة، وحسن البيان في الاستعارة والتشبيه، وإذا اعتبر العصر المملوكي من العصور التي أصابت الشعر بعامة ولغة الشعر وخيالاته بخاصة بالوهن والضعف، فقد حُمِدَ للبوصيري سليقته الشعرية وتدفق منظومته في الدينيات والشعر الصوفي، وساعده على ذلك استقامة اللغة وحسن استخدام العروض وطول باع في حفظ القرآن الكريم وتعليمه، فبات متأثراً بصفاء اللغة القرآنية وما فيها من دقة الأداء والإعجاز، وجاء الديوان مذيَّلا بشرح ما أشكل من معانيه زيادة في الفائدة.

قدَّم المحقق "محمد سيد كيلاني" دراسة عن الشاعر في حياته، وذلك قبل تقديمه ديوانَه الذي شمل قصائد في أغراض متعددة، والأبرز منها قصائد المديح النبوي، والتي أحيطت جميعها بعملية التحقيق بما في ذلك شرح للغامض من الكلمات والعبارات، والمناسبات التي قيلت فيها القصائد، وإلى ما هناك من توضيحات وتوثيقات وتراجم لأعلام وردت أسماؤهم في متن القصائد.

---

[*] محمد سيد كيلاني: (1912–1998م) ولد في مدينة الأقصر (جنوبيّ الصعيد) قضى حياته في مصر. تدرج في مراحل التعليم حتى حصل على ليسانس الآداب قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة(1950) ثم على درجة الماجستير من الجامعة نفسها(1953)وكان موضوعها: «تحقيق ديوان البوصيري مع التر: له ودراسة شعره».عمل موظفًا بديوان عام وزارة الأوقاف بعدها عمل كاتبًا في الأعمال المدنية التابعة للجيش الإنجليزي بضاحية حلوان(جنوبي القاهرة) فموظفًا في دار الكتب المصرية ومدرسًا ببعض المدارس الخاصة وتفرغ في سنواته الأخيرة للكتابة والبحث في الأدب له قصائد نشرت في بعض كتبه و عدد كبير من المؤلفات متنوعة الموضوع منها: «الشريف الرضي عصره تاريخ حياته شعره»1937 و«أثر التشيع في الأدب العربي» 1947 و«في ربوع الأزبكية» 1958 و«مختارات من الشعر الجاهلي»1959 وتحقيق «الملل والنحل» للشهرستاني1961 و«الأدب المصري في ظل الحكم العثماني»1965 وتحقيق «ديوان ابن زيدون» 1965 توفي في القاهرة سنة 1998.

ينظر: http://www.almoajam.org/poet_details.php?id=2993 بتاريخ: 25-11-2011

أصبح التناص من أبرز القضايا المعاصرة في الإبداع الأدبي بما حمله من تجليــات فنيــة ومــضمونية أخصبت النص الجديد برؤى جمالية جديدة، تتكاثفت لتتولد لنا نصا أدبيا مشبعا بإبداعية تؤهل هذا الــنص لحيازة رؤى عميقة تطرز عمارته الشعرية والسردية تطريزا فنيا.

ولقد أضحى التناص إحدى العلامات والسمات الأساسية للإبداع، من حيث دلالتُه على خصوبة البنى في النصوص الجديدة، لتعيدها خلقا جديدا مفتوحة على آفاق متعددة من التجريب والتأويل والاحتمالات، وراهن على تشكيل أدائي رفيع، لغة وتصويرا وإيقاعا، بحيث انفتحت النصوص الأدبية الجديدة على فضاءات التناص لإنشاء نص أدبي معادل وفق تقنية النص داخل النص، غنيٍّ بإشارات ودلالات تقع وراء هذا النص، فأين تجلّت هذه الإيحاءات والإشارات؟ وما هي حدودها ومدى تأثير طبقاتها القرائية في تعميق وعي القارئ؟ وبيان درجة حضور الأديب وبروزه على هضبة الإبداع.

تجلِّيات التَّنـاص :

أصبح التناص من أبرز القضايا المعاصرة في الإبداع الأدبي بما حمله من تجليــات فنيــة ومــضمونية أخصبت النص الجديد برؤى جمالية جديدة، تتكاثفت لتتولد لنا نصا أدبيا مشبعا بإبداعية تؤهل هذا الــنص لحيازة رؤى عميقة تطرز عمارته الشعرية والسردية تطريزا فنيا.

ولقد أضحى التناص إحدى العلامات والسمات الأساسية للإبداع، من حيث دلالته على خــصوبة البنى في النصوص الجديدة، لتعيدها خلقا جديدا مفتوحة على آفاق متعــددة مــن التجريــب والتأويــل والاحتمالات، وراهن على تشكيل أدائي رفيع، لغة وتصويرا وإيقاعا، بحيث انفتحت النــصوص الأدبيــة الجديدة على فضاءات التناص لإنشاء نص أدبي معادل وفق تقنية النص داخل النص، غنيٍّ بإشارات ودلالات تقع وراء هذا النص، فأين تجلّت هذه الإيحاءات والإشارات؟ وما هي حدودها ومدى تأثير طبقاتها القرائية في تعميق وعي القارئ؟ وبيان درجة حضور الأديب وبروزه على هضبة الإبداع.

يعمل التعالقُ النّصيُّ على رصد المرجعية الثقافية للشاعر، وتوضيح درجات الاتّباع والإبداع، من خلال الفعل الشعري للتناص كما رغب الشاعر في إنجازه عبر الاجترار أو التكرار أو الحوار الخلاّق.

لذا سيحاول الباحث أن يكون قارئا واعيا يمكِّن لنفسه البحث عن مواضع تداخل النصوص وبؤر تفاعلها في النص الشعري الماثل، وتمثُّلها على نطاق ديوان البوصيري، مبيِّنا مدى فاعليته في تحليل النص الشعري وتقويمه، رُبَما يجد في تناصاته تلك مقاصِدَ تُغْني شعريةَ نصِّه، وتَشدُد جوانبَ فكرته التي يقدمها لمتلقيه، وإلى أي مدى كان الشاعر موفقاً في ذلك، بما يكفل تحقيق أمرين هامين: ما يتعلق بكيفيات توظيف المصادر المختلفة، من حيث استنادها على مبدأ تحويل المتناصات وتعديلها وفقًا لتجربة الشاعر وضرورتها الفنية من ناحية؛ والكشف عن التجارب الشعرية القديمة ودرجة ارتباط الشاعر بالتراث والمَجَايلة[1] له من ناحية أخرى.

---

(1) نحت لغوي من(جيل) الاسم و (جايَلَ) الفعل: يعني تسلسل الأجيال وعلاقتها ببعضها البعض فكل جيل يتكون في رحم الجيل الذي سبقه.

وقد تناصَّ الشاعر مع مجموعة من الصور والتراكيب التي حرص على معالجتها في نصوص متعددة ليصنع بؤرا مركزية يعاودها في كل مرة، رغبة منه في توجيه المتلقي إلى قضية بارزة أو عبارة أَسَرَته وحَمَله على تكرارها وقعُها الجميل أو لحمولتها الدلالية الكثيفة.

فمن ضِمن الصُّور المهيمنة في ديوان البوصيري، صُوَرَ الآفاتِ التي انتشرت بين مستخدمي الدولة في عصره، والتي عانى من ويلاتها من خيانة الأمانة والارتشاء، حيث أذاب شخصه ليتحدث باسم الرعية، فأعلن الحرب على جميع المستخدمين وأعانه في ذلك صدق الإحساس إذ يقول: (1) [الوافر]

ثَكِلْتُ طَوَائِفَ المُسْتَخْدَمِينَا   فَلَمْ أَرَ فِيهِمُ رَجُلاً أَمِينَا

وقد دعا الوزير مذكرا إياه بمن هم أولى بالحقوق وهم جند البلاد وحماتها من هجمات الصليبيين والتتار، واستدعائه تغليب المصلحة العامة وتوظيف أموال الدولة في وجهها المشروع: (2) [الوافر]

أمَوْلاَنَا الوَزِيرَ غَفَــلْتَ عَمَّا   يَهُـــمُّ مِـــنَ الكِـــلاَبِ الخَائنِينَا

أتُطْلِقُ جَامِكِيَّـــاتٍ لِقَـــوْمٍ   وَتُنْفِـــقُ فَـــيْءَ قَـــوْمٍ آخَرِيـــنَا

ويعيد رسم هذه الصورة القاتمة في تناصَّات كاشفة عن بُؤَرِ الفساد المتمكن في دواليب الدولة، هادفا إلى نقد منظومة الحِكَم التي ما زالت تتحكم في رقاب الرعية وأحلتها منزلة البوار، فيقول مصورا الظلم ومعاناة أهل أسوان ويرفعُها إلى سلطان مصر: (3) [البسيط]

انْظُرْ بِحَقِّـــكَ فِي أَمْرِ الدَّوَاوِينِ   فَالكُلُّ قَد غَيَّرُوا وَضْعَ القَوانِينِ

لَمْ يَبْقَ شَيءٌ عَلَى ما كُنْتَ تَعْهَدُهُ   إلاَّ تَغَيَّرَ مِنْ عَالٍ إِلَى دُونِ

الكَاتِبُونَ وَلَيْـــسُوا بِالكِرامِ فَمَـــا   مِنهُمْ عَلَى المالِ إِنْسَانٌ بِمَأْمُونِ

وبعدما أثار مشاعر السخط يحرض السلطان على كشف البلاء بجهاد المستخدمين فهم أولى بالجهاد من التَّتَار والصَّليبيين.

تحدثت النماذج السابقة عن حالة واحدة وهي ظلم أصحاب الدواوين وتماديهم في أكل حقوق غيرهم، فالتهب الشاعر حسرة أتبعها بتحريضه ذلك الوزير على القصاص منهم: (4) [الوافر]

فَلاَ تَقبَلْ عَفَافَ المَـــرءِ حَتَّـــى   تَـــرَى أَتبَـــاعَهُ متَعَفِّفِيـــنَـــا

يبدو البوصيري – مما تقدَّم- أنه تناصَّ مع صوره وأفكارِه، يسعى من وراء ذلك إلى تقرير فكرته عند المتلقي يومئ إلى خطورة الوضع وضرورة التصدي له، لأن من كان أولئك مسؤولوه فحريٌّ به أن يناضل ويعلن الحرب عليهم بعدما اطلع على ألوان وفنون من خيانتهم.

---

(1) الديوان، ص218

(2) نفسه، ص219

(3) نفسه، ص214

(4) نفسه، ص220

لقد أمدَّه صدق الإحساس بمآسي شعبه ومُصابهم بطولِ النَّفَس والقدرةِ على الإقناع بصور اجتماعية يرسمها، ومعانيَ نقدية يطرحُها وأدلَّة وبراهينَ يُقدِّمها[1] من ذلك ما جاهروا فيه بالمعاصي.

يقول في موضعٍ[2]: [الوافر]

وَلَولاَ ذَاكَ مَا لَبِسُوا حَرِيراً وَلاَ شَرِبُوا خُمُورَ الأَندَرِينَا
وَقَدْ طَلَعَت لبَعضِهِمُ ذُقُونٌ وَلَكِنْ بَعدَمَا نَتَفُوا ذُقُونَـــا

ويسخر في آخر القصيدة نفسها ولكن في مقام من حُكِمَ عليهم بحَلق أنصاف لِحَاهُم.

يقول: [3] [الرَّمَل]

ثُمَّ قَالُوا عَنْ ذُقُونٍ حُلِقَت قُلْتُ لاَ بُدَّ لَهَا أَن تُخلَفا
إِنَّ حَلْقَ الذَّقْنِ خيرٌ لِلفَتَى يَا بَنِي الأَعْمَامِ مِنْ أنْ تُنتَفَا
حَلَقَ النِّصْفَ بِذَنْبٍ حاضِرٍ وَعَفا بِالنِّصفِ عَمَّا سَلَفَا

لقد رصد البوصيري الحدث وراح يتهم من جور ذلك الحاكم، فجعل حلق اللحية خيرًا من نتفها، ثم جعل حلْقَ النِّصف خيرًا من حلقِهَا كلِّها إيماء بتنكيل الحاكم بهم، وتعريضا بالسخط والسخرية من فعلته. فحلق النصف دليلٌ على عدم الإفراط في العقوبة، وإبقاء النصف الآخر دليلٌ على عفو وتسامح منه[4].

كما ينهض التناص بإيضاح علائق الخطاب الشعري للبوصيري بما سبقه من الخطابات الثقافية عامة، وبالخطابين؛ الديني والأدبي خاصة، يمثل الأول: منابع الثقافة الدينية؛ القرآن الكريم والحديث الشريف والسيرة النبوية؛ ويمثل الثاني: الموروث الأدبي المستمد من اللغة ومن مشهور الشعر والأمثال عبر تقاطعين: مباشر وغير مباشر، وعبر محورين؛ دلالي وتركيبي، وذلك من خلال صياغة معنى شائع واتباع معنى بيت محدد، وفق تركيب نحوي أو لغوي أو شعري...

أولا: التناص الديني :

إن النظرة الفاحصة في ديوان البوصيري من لدن القارئ الواعي تُظهر له بوضوح كيف حرص الشاعر على توظيف التراث الديني ممثلا بشكل رئيس في القرآن الكريم والحديث الشريف والسيرة النبوية، وما جاء في الكتب السماوية الأخرى، بما في ذلك ذكر الشخصيات الدينية وبعض أماكن تفاعلها، يوظفها في شعره، كما يختزل القصص القرآنية والمعاني المستوحاة من كلام الله في أبيات مرموقة تنبئ باستقامة صلبة من تمكن لغوي واستيعاب للتراث الإسلامي.

لقد مثَّل الخطابُ الدينيُّ – باعتباره محور العلوم والمعارف– أرضية انطلق من خلالها الشاعر للتعبير عن متطلبات عصره ورؤيته للعالم، فعدَّها مرجعية ثقافية واجتماعية وفكرية شأنه شأن كلِّ الشعراء، عكست

---

(1) نبيل خالد أبو علي، البوصيري شاهد على العصر المملوكي، دار المقداد للطباعة، ط4، 2005، ص45

(2) الديوان، ص 218

(3) نفسه، ص 127

(4) نبيل خالد أبو علي، البوصيري شاهد على العصر المملوكي، المرجع السابق، ص82-83

موقفَه من قضايا عصره، نظرا للتحولات التاريخية التي برزت مع تفتت الخلافة العربية الإسلامية، مما دفعه إلى البحث عن ذاته ضمن فضائل الخطاب المرجعي، وبخاصة الخطاب الديني؛ لما يمثله من شرعية اجتماعية ومصالحة مع النفس، مقابل صراعه مع معطيات الحياة بشكل عام، والجانب الاجتماعي منها بشكل خاص[1]. وحين يدخل التناص حيز الخطاب الديني المقدس سيكون من اللزوم إزاحة النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح على نحو من الأنحاء جزءا من البناء الحاضر.

يندرج الخطاب الديني في مراتب عدة يمثلها بشكل رئيس القرآن الكريم والحديث الشريف.

1.) التناص مع القرآن الكريم:

التناص القرآني نص متفرِّد بالقداسة، فقد لفت أنظار المتلقين من زمن بعيد، وما زال يهيمن روحيا وجماليا ليس لأنه نصٌّ مكتوب فحسبُ، بل من حيث هو "نصّ مطلق مكتوب وشفهي معًا، مطبوع وحياتي.."[2]، فلا عجب أن ينكبَّ عليه الشعراء ليُضفوا على نصُوصِهم سِحرَه وبلاغته وديمومته، فهو الذي لا يزال عالقا في الذاكرة العربية لخصوصيته وغناه الدلالي والتاريخي"عِبَرًا وأحداثًا وقَصصًا إيحائية و.." تغري الشاعر على توظيفها في نصوصه بعد تشكيلها بما يتواءم وتجربته الشعورية التي وقع تحت ضغطها.

تبوَّأ النص القرآني المقامَ الأوَّلَ بين المصادر التي شكَّلت مادةً غنية غزيرةً في شعر البوصيري، كما وُجدت عند بعض شعراء عصره، أمثال جمال الدين بن نُباتة المصري، وصفي الدين الحِلِّي وغيرهم من الشعراء، ممن حلَّوا شعرَهم بكلام الله وأكسبوه رونقا وجمالا، وذلك عن طريق التناص معه بالاسترفاد في شعرهم من خلال الجزئيات والفنيات البنائية الجديدة، حيث تلاحقت الأفكار داخل القصيدة الواحدة من خلال توظيف ما يسمى بالتناص القرآني، مما ساعد على حصول آليات التجديد، حيث التحول من المعنى ثم الارتداد إليه مرة ثانية.

شكَّل التناص القرآني عند البوصيري ظاهرة بارزة في شعره، لجأ إليه ينهل من موارده ويعدِل بها إلى سياقات غير سياقها تجري مع مضمون ما ينظمه من معانٍ تعبيرا عن مواقفه.

فوجود هذا النوع من التناص في العمل الإبداعي يمنح صاحبه دفعا قويا وخصوصية تمكِّن لصاحبها حيازة الإبداع الذي ارتضاه، وتَمنحُ المتلقي القبولَ والرِضَى على مقروئه، لأن المعاني التي أُلبِسَها في ثوب جديد جاءت تحمل مصداقية لانطلاقها من الخطاب القرآني، والذهن بطبعه يترع إلى حفظ المقدس ومداومة تذكُّره، فلا وجود لذاكرة في كل عصر تحرص على الإمساك بِنصٍّ إلاَّ إذَا كانَ دينيًّا أو شعريًّا[3]، وقد قسمت التناص القرآني عند الشاعر إلى نوعين: التناص الداخلي والتناص الخارجي.

---

(1) يوسف إسماعيل، التعالق النصي في الخطاب الشعري- مقاربة نقدية للقصيدة المملوكية، مجلة التراث العربي، عدد 89، مارس2003، ص89

(2) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب- بيروت- ط2، 1989، ص 39

(3) صلاح فضل، إنتاج الدلالة – قراءة في الشعر والأدب والمسرح- هيئة قصور الثقافة، 1993، ص 41

أ- التناص الداخلي في ديوان البوصيري:

لا يخلو شعر البوصيري شأنه شأن قرنائه في عصره من توظيف التناص الداخلي لغاية ما، ربما دافعها الإعجاب بملفوظ أو أسره خُلُق ممدوح أو ...، يتناص البوصيري مع نصوصه نفسها سواء كانت من أعمال سابقة أو من العمل الشعري نفسه، فيتناص مع مقاطع سابقة مهما كان مصدرها، وربما مكَّن الشَّاعر القارئَ من الدُّخُولِ معه في تجربة تنطلق من نصوصه الموجودة [1] ومكَّن لنفسه إشهار قانون الاختلاف والمغايرة ليقوِّض بناء نصه الموجود كما قوض بناء نصوص سابقة.

يعيد الشاعر إنتاجًا سابقًا له حين تفاعل مع صوره المتكررة، رغبة في توجيه المتلقي إلى مراده، أو لكون الألفاظ أو التراكيب قد أسرته بما حملته من دلالات مكثفة.

من ذلك تكرار العبارة " **قَابَ قَوْسَيْنِ** " التي كرَّرها ثماني مرات تعدت خمس منها بحرف الجر - من- واثنتين بـــ"اللام" و"إلى" وواحدة وردت مفعولا به، ومن ذلك قوله: [2] [المديد]

وَلَهُ مِن قَابِ قَوسَيِنِ مَا شَرْ   رَفَ قَوسَيِنِ بِذكرٍ وَقَابَا

ويشير من طرفٍ خَفِيٍّ إلى عِظَمِ المنزلةِ والمكانة التي تبوَّأها النَّبي ﷺ حين عُرِج به إلى سِدرة المنتـــهى، ويضطرُّ البوصيري إلى إعادة العبارة حتى يحاصر متلقيه لينخرط معه في استشعار تلك المرحلة من رقيه ﷺ.

وينفتح مع متلقيه على المديح النبوي الذي هيمن على شعره، ووصلا بالنص القرآني الذي اقتبس منه هذا التركيب: ﴿ **فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ** ﴾[3]، حيث يُظهر التَّناصُّ صورةً شعريّةً تجسد المقام الرفيع الـــذي أُحِلَّهُ الرسول ﷺ وخُصّه دون غيره من الخلق فنال السيادة، وقد ورَّى الشاعر بذلك عن شـــدة القـــرب مشكِّلا آلية ووسيلة تكشف عن جوانب نفسية وعواطف موحية بالتوسل وطلب الشفاعة مـــن الممـــدوح الذي بلغ قدَمَ صدق عند ربِّه.

وفي نموذج آخر ينفتح فيه بيت البوصيري: [4] [الكامل]

فِي كُلِّ وَادٍ مِنْ صِفاتِكَ هَـــائِمٌ   وَبِكلِّ بَحْرٍ مِنْ نَـــدَاكَ سَـــبُوحُ

على كونه جزءا مكملا لنص آخر أو مطابقا لنص يحمل قصدا وغرضا يصبُّ في مصلحته "الـــنص المركز" سعيا لبلورة المقصد والتجربة الشعرية التي اختلفت صيغة التركيب للدلالة عليها، وهو مسعى إنتاج أكثر منه رغبة في التأليف، ليقول في بيت آخر: [5][البسيط]

يَهِيمُ فِي كُلِّ وَادٍ مِـــنْ مَدَائِحِـــهِ   عَلَى مَعَانٍ أَضَلَّتْ حُسنَهَا الفِكَرُ

---

(1) حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي- صك جديد لعملة قديمة، المرجع السابق، ص 155

(2) الديوان، ص 31

(3) سورة النجم: الآية 09

(4) الديوان، ص 58

(5) نفسه، ص 95

فهو يريد إظهار لوعته ومدى حرصه على اختيار أحسن مديح لخير ممدوح حين يغترف من البحر الذي توصله أمواجه وعبابه إليه، وقد حاور مدلول النص القرآني الذي يعرفنا بحال الشعراء الذين يقولون في فنون الشعر من الشعر من هجاء ومدح وتشبيب و...، يقول ﷻ: ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴾[1]، ليقصر البوصيري نفسه على وادي المديح النبوي الذي يخرجه من دائرة الغاوين، وفيه إقرار بشاعرية محمودة، لذلك احترس بذكر الجار والمجرور- من صفاتك- في البيت الأول، -من مدائحه- في البيت الثاني، حتى يبرأ مما قد يلبس عليه.

إنَّ عدم الاعتراف ببكورية العمل الأدبي يفرض تواجُدَ نوعٍ آخرَ من التَّناص يتفاعل فيه الكاتب مع نصوص خارجة عنه، استدَان منها لبِنَاتٍ لأفكاره وبسط أسراره وخلجاته؛ إنَّه التناص الخارجي، الذي إن اقترن بالقرآن فهو تعبير عن حالة شعورية وقع الشاعر تحت ضغطها، بموجب البلاغة المتناهية والكلام المعجز.

ب- التناص الخارجي في ديوان البوصيري:

عندما نتأمَّل ديوان البوصيري نجده ينفتح على النص القرآني وفق آلية الاقتباس؛ والذي يعدُّ من أوضح أشكال التناص التقليدية وأبسطها، يُظهر من خلاله الشاعر استدانته المعلنة للنص الأثر وفق علاقات حضور متزامن، تتفاعل فيه النصوص المتناصة فيما بينها، دون أن يتطلب من القارئ إعمال فكره، فهو تكرار وحدة خطابية في خطاب آخر، يعلن من خلالها النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر حرفيا وبوضوح، ليمثِّلا نصًّا أمْشَاجًا من دلالات منفتحة ومتسعة على آفاق رحبة يتطلبها النص الماثل وفق مكتسبات وطاقات النص السابق.

كثيرة هي صور **الاقتباس** التي تعددت في الديوان وكشفت عن تشرب البوصيري لنصوص الكلام المعجز وهي سمة قارَّةٌ فيه، شكَّلت رمزا للمثل والقدوة، بقدر ما قدَّمت العظات وألهمت الشاعر معاني تباينت مواقعها في النص الشعري، فكان منها اللفظي بغاياته النغمية والدلالية، والموضوعي لغايات سردية.

يَرِد البوصيري المنهل العذب من لغة القرآن الكريم، ينهل من ألفاظها وتراكيبها ويوردها في سياقاتها الدلالية، أو يعدل بها إلى سياقات أخرى تجري مع مضمون ما ينظمه، فنوَّع في الاستخدام: الإشارة أو الرمز.

تنوّعت استلهامات الشاعر للقرآن الكريم، فهو تارة يستوحي مضمون الآية أو فكرتها الأساسية، وتارة يستدعي بعض المفردات والتراكيب القرآنية، وتارة أخرى يشير إلى حوادث وشخصيات تحدث عنها القرآن الكريم.

---

(1) سورة الشعراء: الآية 225

أ- التناص اللفظي :

مثّلت ظاهرة التناص مع المفردات القرآنية جانبا كبيرا في **ديوان البوصيري** لِمَا تحمله من عُمق دلالي وقدسية في نفس المتلقي، فقد استدعى الشاعر لغة الخطاب القرآني من خلال ألفاظ محددة الدلالة مثل: البشير، النذير، النور، رضوان، كوثر، ... على أن النص يعيد إنتاج دلالات جديدة موائمة لسياق الخطاب وأغراضه.

وتميز أسلوبه بغزارة الاستدعاءات لبعض الألفاظ القرآنية وتكثيفها داخل النص الشعري، وتفاوتت من نص إلى آخر، بعضها يعمل للإشادة بصفات الممدوح (الملك المنصور قلاوون) وخصه بالعزة، فالقدرة على إقرار العفو والعقوبة في لفظتي (البأس، سعير) من ناحية ولفظتي (النَّدى، جنَّة) من ناحية أخرى، وهنا يقول(1): [الطويل]

لَهُ قَلَمٌ بالبأْسِ يَجْرِي وَبِالنَّدَى فَفِي جَانِبَيْهِ جَنَّةٌ وَسَعِيرُ

وفي السياق نفسه يقول البوصيري (2): [الطويل]

لَئِن جاءَهُم كَالغيثِ مِنهُ مُبَشِّراً فَقَد جاءَهُم كَالموْتِ مِنهُ نَذيرُ

وإن غلب تقديم التَّبشير على الإنذار في النصوص القرآنية لحكمة ما، مع مراعاة حال أكثر المخاطبين، يبقى الأصل فيها هو تبرئة الذمة وإقامة الحجة وقطع الأعذار، وأخبرنا عز وجل أنَّه مَا بَعثَ رُسُله إلاَّ لأمرَينِ في قوله: ﴿وَمَا نُرْسِلُ ٱلْمُرْسَلِينَ إِلَّا مُبَشِّرِينَ وَمُنذِرِينَ﴾ (3)، وفي قوله ﷻ: ﴿رُّسُلًا مُّبَشِّرِينَ وَمُنذِرِينَ لِئَلَّا يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَى ٱللَّهِ حُجَّةٌۢ بَعْدَ ٱلرُّسُلِ ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴿١٦٥﴾﴾ (4) فقد جاء السياق الشعري في مقام بسط فضل الممدوح وعدله؛ بالبشارة رحمة وبالإنذار رأفة، لأنَّ التخويف من الوقوع في الهلاك أبرأ من تنفيذ حكم الوقوع فيه.

وجاءت بعض المفردات متنوعة الصُّور، وأخذت طابعا قرآنيا خالصا، في قوله (5): [الطويل]

وحَقَّقَ طَرْفِي أَنَّ مَرْآكَ جَنَّةٌ وبِشْرُكَ رِضْوَانٌ وَكَفُّكَ كَوْثَرُ

كما شكَّلت الألفاظ المتتابعة بنية كلية تنتمي إلى النص القرآني, حيث نجد مفردات البيت السابق متناصة مع قوله ﷻ: ﴿وَجَزَىٰهُم بِمَا صَبَرُوا۟ جَنَّةً وَحَرِيرًا ﴿١٢﴾﴾ (6)وقوله: ﴿وَرِضْوَٰنٌ مِّنَ ٱللَّهِ أَكْبَرُ﴾ (7)،

(1) الديوان، ص 100

(2) نفسه، ص 101

(3) سورة الأنعام: الآية 48 ؛ الكهف: الآية 56

(4) سورة النساء: الآية 156

(5) الديوان، ص 113

(6) سورة الإنسان الآية 12

(7) سورة التوبة: الآية 72

وقوله:﴿إِنَّآ أَعۡطَيۡنَٰكَ ٱلۡكَوۡثَرَ﴾[1]

ومن الملاحظ أن الكلمات (جَنَّةٌ، رِضْوَانٌ، كَوْثَر) في السياق الشعري قد عضَّدت المعنى بمدلولات أخرى غير المعنى القرآني التي وُجِدت فيه، حيث جعلها الشاعر تعطي صورة جلية على مترلة الممدوح في أمته إذ الأفضل هو المتفضل، ودلت الألفاظ القرآنية على ذلك، فاللفظ **(رضوان)** يوحي بحسن خلق الممدوح؛ سهل المحيا عفو يستبشَرُ به، وتوحي لفظة **(جَنَّة)** بالحياة السعيدة في الدنيا يقابلها في القرآن الآخرة "البقاء"، ولفظة **(جَنَّة)** ترادفها لفظة **(كوثر)** إشعارا بالسَّخاء والعطاء العميم، وحين تجمع بين الثلاث تتجلى قيمة الممدوح.

ويقول في موضع[2]: [الطويل]

وَوَدَّ العَذارَى لَوْ يُعَجِّلُ نحْلةً ... إِلَيهنَّ مِنْ تلكَ الحُروفِ مُهُورُ
بَنى مَا بَنَى كِسْرَى وعَادٌ وَتُبَّعٌ ... وليسَ سَواءً مُؤْمِنٌ وَكَفُورُ
ودَلَّ عَلَى تَقْوَى الإلَهِ أَسَاسُهُ ... كما دَلَّ بالوَادي المُقَدَّسِ طُورُ
حِجازِيَّةُ السُّحْبِ الثِّقالِ يَسُوقُها ... عَلَى عَجَلٍ سَوْقًا صَبًا وَدَبُورُ

اعتمد الشاعر على استعارة الملفوظ القرآني عن طريق الألفاظ (نِحْلَة، عَادٌ، تُبَّعٌ، المؤمنِ، السُّحب الثِّقَال) في نهاية أطراف المقاطع السابقة، وتتماثل الألفاظ مع الألفاظ القرآنية لإنتاج الدلالة في النص الشعري، فالشاعر يقول[3]: [البسيط]

مُوتُوا بغَيظٍ كَمَا قَدْ مَاتَ قَبلَكُمُ ... قَابِيـــلُ إِذْ قَرَّبَ القُرْبَانَ هَابِيلُ
لله يَوْمِ حُنَــيَنٍ حِينَ كَـــانَ بِهِ ... كَسَاعَـــةِ البَعْثِ تَهْوِيلٌ وَتَطْوِيلُ
مِنْ بَعد مَا زُلزِلَتْ بِالشِّرْكِ أَبْنِيةٌ ... وَانْبَتَّ حَبْلٌ بأيْدِى الرَّيْبِ مفتُولُ
وَظَنَّ كُلُّ امرِىءٍ فِي قَلْبِه مَرَضٌ ... بِـــأنَّ مَـــوْعِـــدَهُ بالنَّصْرِ مَمطُولُ
فأَنْـــزَلَ اللهُ أَمْـــلاَكاً مُسَـــوَّمَةً ... لَبُوسُها مِـــنْ سَكِينَـــاتٍ سَرَابِيلُ

فالعلاقة بين النص الشعري والنص القرآني قائمة على المساعدة في إظهار جميع جوانب الحدث الذي عرج عليه الشاعر وهو ذكر الغزوات (حُنَينٍ والأحزاب)، وكأنَّه وثيقةٌ وحقل لهذا الحدث من خلال أُطُر الألفاظِ القرآنية المنبَثقةِ داخل النص الشعري.

(1) سورة الكوثر الآية 1

(2) الديوان، ص 102

(3) نفسه، ص179

فـــ"موتوا بغيظٍ" دلالة على الحقد الشديد وفقدان السيطرة ومثله "زلزلت" فقد حُوِّرت الآيتان في قوله ﷻ: ﴿ هُنَالِكَ ٱبۡتُلِيَ ٱلۡمُؤۡمِنُونَ وَزُلۡزِلُواْ زِلۡزَالٗا شَدِيدٗا ١١ وَإِذۡ يَقُولُ ٱلۡمُنَٰفِقُونَ وَٱلَّذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٞ مَّا وَعَدَنَا ٱللَّهُ وَرَسُولُهُۥٓ إِلَّا غُرُورٗا ﴾[1]، كما دلَّت كلمة "مسوَّمة" على عظم الملائكة المترلين للقتال مع المسلمين.

وأورد من الألفاظ القرآنية لفظة "النور" فقادنا بحِرَفيَّة إلى الآيات المتناص منها والتي أخذت دلالات متشابكة مرة عائدة على القرآن وأخرى على المبعوث به وهو الـــنبي ﷺ؛ ففـــي قـــول البوصـــيري[2]: [الخفيف]

رَبِّ إِنَّ الهُدَى هُدَاكَ وَآيا   تُكَ نُورٌ تَهْدِي بِهَا مَن تَشَاءُ

ترجع كلمة "النُّور" على موصوف وهو القرآن كلام الله،كما وردت في النصوص القرانية المذكورة فيفتتح معنا لتعظيم هذا الكتاب المترل إذ هو النور في قولهﷻ :﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ قَدۡ جَآءَكُم بُرۡهَٰنٞ مِّن رَّبِّكُمۡ وَأَنزَلۡنَآ إِلَيۡكُمۡ نُورٗا مُّبِينٗا ١٧٤﴾[3] ومثله قوله[4]: [الخفيف]

أَوَ نُورُ الإِلهِ تُطْفِئُهُ الأَفْـــ   وَاهُ وَهْوَ الـــذِي به يُسْتَضَاءُ

ووردت هذه اللفظة كذلك في وصف النبيﷺ بها، وبشير إلى ذلك البوصيري في قوله[5]:

قَارَنتُ نُورَ النَّيِّرَينِ بِنُورِهِ   فَرَأَيْتُ نُورَ النَّيِّرَيْنِ ضَئيلاَ

ووردت في قوله ﷻ:﴿قَدۡ جَآءَكُم مِّنَ ٱللَّهِ نُورٞ وَكِتَٰبٞ مُّبِينٞ ١٥﴾[6]

يصف الشاعر الرسول الأعظم ﷺ بالنُّور، فهو الذي يتبعه المؤمنون به بَعدَ الله عز وجل، فهو سمعهم وبصرهم الذي يسمعون ويبصرون به، وتعداد مثل هذه الصفات يعدُّ مسلكًا جديدًا مارسه الشعراء منـــذ عصر النبوة و لم يحيدوا عنه.

تناصّ الألفاظ في الديوان يحتاج إلى بحث مستقل، ذلك أن البوصيري كان ينطق مستفيضا وبخاصة في المديح النبوي، واستطاع أن يدير كمًّا هائلا من تلك الألفاظ وفق ما ارتضى لها من دلائل وإيحـــاءات، فجاء بأغلبها محمَّلا بشحنة قرآنية، أدخل تحويراً في بعضها، واستبدل لفظا بلفظ آخر ليدل على المعنى الذي يدل عليه السابق، ومنهم من عكس صياغة اللفظ.

(1) سورة الأحزاب: الآية 11- 12
(2) الديوان، ص5
(3) سورة النساء: الآية 174
(4) الديوان، ص14
(5) نفسه، ص166
(6) سورة المائدة: الآيتان 15- 16

مما يدل ذلك على قوة إعجاب وانبهار الشاعر بهذه الألفاظ التي ملأت نفسه وقرت بها عينه بجمالها وعذوبتها ورقتها، فأثر ذلك في عملية الإبداع لديه، كما للنصوص القرآنية من تأثير واضـــح في نفـــوس ومسامع المتلقين بصورة عامة.

ب- التناص التركيبي:

يشمل التركيب ما تعدى اللفظة الواحدة وشملت آية بأكملها أو جزء منها، سواء تباعدت الألفاظ أو تقاربت أو قدم بعضها أو أُخِّر في النص الشعري، بحيث تنتج التراكيب القرآنية الدلالة وتوجههـــا مـــن خلال تفاعلها مع الغرض الذي يعرضه النص فتمنحه القيمة الدلالية المراد بثها في المتلقي.

1 – التناص التام (بلا زيادة ولا نقصان):

اقتباس كامل لآية أو جملة من آية قرآنية بلا تحوير إلا البسيط منه، يتبين لنا ذلك من خلال النماذج الآتية: قوله[1]: [الخفيف]

رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمُ وَرَضُوا عَنْـــ ـــهُ فَأَنَّى يَخْطُو إِلَيهِمْ خَطَاءُ

يستخدم البوصيري النصَّ القرآنيَّ في شعره من خلال تناص مع قوله ﷻ: ﴿...رَضِيَ ٱللَّهُ عَنْهُمْ وَرَضُواْ عَنْهُۚ... ﴾[2]، والشاعر يجتر المعنى والمبنى ولم يحوّر الدلالة المعنوية للنص القرآني، مع الحفاظ على التركيب القرآني.

والنصُّ القرآني يتحدث عن نصر المسلمين، وفتح مكة، والنص الشعري، يتحدث عن نصر ممدوح الشاعر على أعدائه، ولكن الشاعر عمل على تداخل نص قرآني آخر سابق على التناص الأصلي.

يقول البوصيري في نموذج آخر: [3] [الرَّمَل]

قَالَ لِلْكُفَّـــارِ إِذْ أَفْحَمَهُـــمْ بِالتَّحَدِّي مَالَكُمْ لاَ تَنْطِقُونا

باتكاء البوصيري على النص القرآني يستحضر قصة سيدنا إبراهيم بين يدي الأصنام حين قرب إليها طعاما على جهة الاستهزاء، ﴿ فَرَاغَ إِلَىٰٓ ءَالِهَتِهِمْ فَقَالَ أَلَا تَأْكُلُونَ ﴿٩١﴾ مَا لَكُمْ لَا تَنطِقُونَ ﴾[4]، "فليس خطاب إبراهيم للأصنام مستعملاً في حقيقته ولكنه مستعمل في لازمه وهو تذكرُّ كذب الذين ألَّهوها والذين سَدَنوا لها وزعموا أنها تأكل الطعام الذي يضعونه بين يديها ويزعمون أنها تكلمهم وتخبرهم" [5]، فالنص الحاضر يذكر "الكفار" في موضع "الأصنام" في النص القرآني بجامع من لا يعلم الحقيقة، أو جحد بها، فمنزلته مع غير العاقل من القوم وتصورهم السخيف. وتركيب التناص على هذا النحو إنما يوحي إلى المتلقي بما كان يملكه النبي ﷺ من قدرة على إفحام الخصوم والمجادلين.

---

(1) الديوان، ص 23

(2) سورة المجادلة: الآية 22

(3) الديوان، ص 212

(4) سورة الصافات: الآية 91- 92

(5) محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، المرجع السابق، مجلد 23، ص144

ويبقي البوصيري المحمول الدلالي القار في الآية الكريمة: ﴿ وَٱلَّذِينَ يَجۡتَنِبُونَ كَبَٰٓئِرَ ٱلۡإِثۡمِ وَٱلۡفَوَٰحِشَ وَإِذَا مَا غَضِبُواْ هُمۡ يَغۡفِرُونَ ﴾ (1) المتمثّل في الأخلاق الرفيعة التي عرف بها الصالحون، أبرزها حلمهم عند الغضب وكظمهم غيظهم فاجتر هذا من دون زيادة أو تحوير في التركيب في قوله: (2) [الرَّمَل]

يَغْضَبُ المَوْتُ إِذَا مَا غَـــضِبُوا وَإِذَا مَا غَضِبُوا هُم يَغْـــفِرُونَا

ومثل ذلك يقول البوصيري في نموذج آخر (3) [البسيط]

وقَدْ أَتَتْ بِذُنُوبٍ لاَ عِدَادَ لَهـــا لكِنَّ عَفْوَكَ لاَ يُبْقِي وَلاَ يَـــذَرُ

حيث اجتر آية كاملة، وجاء ملفوظه الشعري محافظا على تركيبها، لكنه انحرف بها عن سياقها، فقوله ﷻ:﴿ لَا تُبۡقِي وَلَا تَذَرُ ﴾(4) سيق في وصف سقر "جهنم" لكنَّ الشاعرَ حَوَّل في المدلول من عقاب شديد ليناسب الغرض الذي ساقنا إليه، وهو طلب العفو إذ المولى واسع المغفرة، مثلما عذابه نافذ لا يعزُب عنه أحد من خلقه.

كما ينهض الملفوظ الشعري على اقتباس مركَّب لا يقتصر على آية واحدة بل يشير إلى شبكة مرجعية نسيجها آيات من سور شتى، منها قوله: (5) [الخفيف]

قَتَلُوا الأَنبِيَاءَ وَاتَّخَـــذُوا العِجْـــــ ـــلَ أَلاَ إِنَّهُمْ هُـــمُ الـــسُّفَهَاءُ

وهو يحدثنا عن موقف بني إسرائيل من الرسل الكرام عليهم الصلاة والسلام، يقبس من قوله ﷻ: ﴿ وَلَقَدۡ جَآءَكُم مُّوسَىٰ بِٱلۡبَيِّنَٰتِ ثُمَّ ٱتَّخَذۡتُمُ ٱلۡعِجۡلَ مِنۢ بَعۡدِهِۦ وَأَنتُمۡ ظَٰلِمُونَ ﴾(6)، ومن قوله ﷻ: ﴿ وَإِذَا قِيلَ لَهُمۡ ءَامِنُواْ كَمَآ ءَامَنَ ٱلنَّاسُ قَالُوٓاْ أَنُؤۡمِنُ كَمَآ ءَامَنَ ٱلسُّفَهَآءُۗ أَلَآ إِنَّهُمۡ هُمُ ٱلسُّفَهَآءُ وَلَٰكِن لَّا يَعۡلَمُونَ ﴾(7)، شبكة مرجعية جسَّدَت صنوفَ تلكُّؤ بَني إسرائيل مع أنبياء الله، وتطاولهم على قواعد دينهم فظلموا أنفسهم.

وحتى يبوئ شريعة الإسلام السمحة منزلتها الممثلة في رسولها الأكرم ﷺ، يتلمس البوصيري موضعا من شعره في تناص يدنو من الاجترار يقول: (8) [الوافر]

شَرِيعَتُهُ صِـــــرَاطٌ مُستَقِيـــمٌ فَلَيسَ يَمَسُّنَا فِيـــهَا لُـــغُـــوبُ

---

(1) سورة الشورى: الآية 37

(2) الديوان، ص 211

(3) الديوان، ص 226

(4) سورة المدثر: الآية 28

(5) الديوان، ص 16

(6) سورة البقرة: الآية 92

(7) سورة البقرة: الآية 13

(8) الديوان، ص 37

تقوم الدلالة النصية في صدر البيت على موصوفٍ، وهو الطريق الموصل إلى الله – شَرعُه– المقتبس من قوله ﷺ: ﴿ ٱهْدِنَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلْمُسْتَقِيمَ ﴾[1]، كما اعتمدت حال من سلكها وهو انتفـــاء الــشقاوة وحــصول السعادة وهذا في ما اقتبسه من الآيـــة الكريمـــة:﴿ ٱلَّذِىٓ أَحَلَّنَا دَارَ ٱلْمُقَامَةِ مِن فَضْلِهِۦ لَا يَمَسُّنَا فِيهَا نَصَبٌ وَلَا يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٌ ﴾[2]، ولئن استرجع البوصيري عديد دوال النص القرآني شكلاً، فقد خالف المعنى وهـــو حصول المشقة للمتمسكين بشريعته في الحياة الدنيا – موصوفة بالكدِّ والنَّصَبِ– فأثبت السعادة والأمـــن فيها، وأغفلها عن الحياة الآخرة لإيهامه المتلقي بحصول الحياة الرغيدة التي تكرم سالك الدين القـــويم فـــلا يشقى ولا ينصب.

تمكن البوصيري من ربط موقفه الذي يمدح فيه الدين القويم الذي يفضي إلى الـــسعادة والأمـــن في الدنيا، بموقف أصحاب الجنة وهم في عظيم من النعيم المقيم، باستعمال الأداة الظرفية المكانية "فِيهَا" العائدة على دار المقامة، أما الفعل "يَمَسُّنَا" فإلى كونه جاء بصيغة المضارع يفيد المستقبل وهي الحياة الحيـــوان، إلا أن الشاعر حوَّل مدلولها بشكل لافت إلى الحياة في قبس الشريعة، فحين ينفي المساس بالتعب في الدنيا وهي دار عمل وكد، فمن بابٍ أَولَى نَفيُهُ عن المحلِّ الحقِّ وهي "دار المقامة" دار الجزاء والعطاء.

وفي معرض قول البوصيري : [3] [الرَّمَل]

وَدُعُوا أَنْ تِلْكُمُ الدارُ لَكُمْ فَادْخُلُوهَا بِسَلاَمٍ آمنِينَـــا

ينفتح الملفوظ الشعري على آيتين كريمتين يقول فيهما الله ﷻ:﴿ ...وَنُودُوٓاْ أَن تِلْكُمُ ٱلْجَنَّةُ أُورِثْتُمُوهَا بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ ... ﴾[4]، وقوله عز وجل:﴿ ٱدْخُلُوهَا بِسَلَٰمٍ ءَامِنِينَ ﴾ [5]

ليقدّم لنا ما وُعد به المتّقون من صُور النّعيم المقيم، فيعيد تشكيله محافظا على معناه ومحموله الدلالي مـــع تحويل في فعل النداء بفعل الدعاء، فالنداء رفع الصوت بماله معنى الرفق، فالصوت النّدي يتناســـب ومقـــام الترحيب، وتحويل الجنة بـــ"الدار" إذ هي المحل والمستقر بما يحقق معادلا موضوعيا لنص شعري مـــشحون بإشاعة الرغبة في دار المقامة والسلامة والأمن.

ويقول في موقف وصف كلام الله عز وجل[6]: [المديد]

إِنَّمَـــا أَنـــتَ نَـــذِيرٌ مُـــبِينٌ أَنزَلَ اللهُ عَلَيــكَ الكتَابَـــا
بِلسَانٍ عَرَبِيٍّ بَلِيـــــــــــــغٍ أَفْحَمَ العُرْبَ فعَيَّتْ جَوَابَـــا

---

(1) سورة الفاتحة: الآية 06
(2) سورة فاطر: الآية 35
(3) الديوان، ص 210
(4) سورة الأعراف: الآية 43
(5) سورة الحجر: الآية 46
(6) الديوان، ص 30

بقدر ما أطلعنا البوصيري على موضع التناص- الاجترار شبه التام للآية- فقد أحدث مغايرة بسيطة في الفاصلة القرآنية، إذ جعلنا نلمس سرَّها؛ فالنص القرآني ذُيلت فاصلته بلفظة ﴿مُّبِينٍ﴾ في قولـه ﷻ: ﴿بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ﴾ (1)، في حين نجد مصراع البيت مذيل بلفظة "بليغ"التي وقعت نعتا للسان ويعني: اللغة، وبين "البيان" منه في النص القرآني و "البلاغ" في البيت الشعري فرق واضح، فالبيان أعم وأشمل من البلاغة التي هي فرع عنه، ولما كانت العرب أهل فصاحة وبلاغة جاءت المعجزة العظمى وهي القرآن، الذي جمع الله صفاته من الفصاحة والبلاغة والبيان، يقول ﷻ:﴿...فَهَلْ عَلَى ٱلرُّسُلِ إِلَّا ٱلْبَلَٰغُ ٱلْمُبِينُ﴾(2) وربما كـان للبوصيري رأي حين إقحامه اللفظة في هذا الموضع لأنَّه سبق بذكر البيان في البيت الذي قبلـها فتحاشـى إعادته، فالعرب لم تدهشها البلاغة فقد كانوا أهلا لها وشيمة يفخرون بها، إنما البيان الذي أخـذ بمجـامع قلوبهم فأفحمهم.

2- تناص بالحذف أو بالزيادة:

وفيه اعتمد الشاعر أسلوب المغايرة، يقول البوصيري مادحا النبي ﷺ : (3) [المديد]

يَا حَبِيباً وَشَفِيعاً مُطاعًـا   حَسْبُنَا أنَّ إِلَيـكَ الإِيَابَـا

تكشف لنا سيطرة الصياغة القرآنية بأنماطها المختلفة على الظاهرة الأسلوبية بوجه خاص، وتنـوع تشكلها واهتمام الشاعر بإحالة غرضها وصياغتها، فنلحظ لفظ "الإياب" الوارد في البيت الشعري واكـب عودة الشاعر من البقاع المقدسة ورغبته في الشفاعة التي أوتيَها النبي ﷺ يوم القيامة دون غيره، والتي مهَّد لها بأسلوب النداء "يا...وشفيعا" تكوِّن تورية واقتباسا مع عكس الصياغة في قوله ﷻ: ﴿إِنَّ إِلَيْنَآ إِيَابَهُمْ ﴿٢٥﴾ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُم﴾(4) فالإياب المقدم هو متضمن للمحاسبة والجزاء، عكس الإياب الذي أجراه الشاعر وقصد به الشفاعة التي تقتضي محبة النبي ﷺ حتى تحل شفاعته، فاللفظ واحد والمعنى متعدد.

فالشاعر لم يجترّ الآية، أو يعيد إنتاجها أو سردها، وكذلك لم يمتص دلالتها النصية القرآنية، وإنما أقام حوارًا مع مضمونها على مستويين للدلالة؛ من خلال صرفِ النص من موقف الحساب إلى موقـف الشفاعة في السياق الدلالي للقصيدة من جهة، وتنشيط الذاكرة الثقافية للمتلقي من جهة ثانية.

---

(1) سورة الشعراء: الآية 195

(2) سورة النحل: الآية 35

(3) الديوان، ص 30

(4) سورة الغاشية: الآية 25-26

يقول البوصيري مؤرخا للسيرة النبوية العطرة[1]: [البسيط]

وَجَاهَدُوا مَعَهُ فِي اللهِ واجْتَهَــدُوا وَهَاجَرُوا وَلَهُ آوَوْا وَقَدْ نَــصَرُوا

وَبَيَّنُوا الْفَرْضَ وَالَمسْنُونَ وَاعْتَصَبُوا للهِ وَاعْتَصَمُوا بِــاللهِ فَانْتَــصَرُوا

دخل النص القرآني في جانب السيرة النبوية؛ ليجسد حضوره على مستوى السرد، باعتبار أن "المهاجرين والأنصار" هم الذين ناصروا الرسول ﷺ في أوائل الدعوة، وهم المبشرون بالجنة.

يقول ﷻ: ﴿ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَهَاجَرُواْ وَجَٰهَدُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ وَٱلَّذِينَ ءَاوَواْ وَّنَصَرُوٓاْ أُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْمُؤْمِنُونَ حَقًّاۚ لَّهُم مَّغْفِرَةٌ وَرِزْقٌ كَرِيمٌ ﴾[2].

يبدو أن الخطاب الديني قد عزَّز مصداقية الخطاب السردي في النص الشعري، للمرجعية الدينية التي يرى الشاعر من خلالها طريقة المديح النبوي، فهو لا يستحضر النص الغائب لأبعاد دلالية وفنية، بقدر ما كان جزءاً من البنية الدلالية المباشرة للقصيدة، وهي السرد.

البوصيري في معرض بشارة المسلمين بالنصر المؤيد من الله يقول [3]: [البسيط]

وَفِي مَواطِنَ شَتَّ كَمْ أَتَاكَ بِهَا نَصْرٌ مِنَ اللهِ مَضْمُونٌ وَمَكْفُولُ

حيث يضمِّن بعض معاني حلول النصر ليصوغ لنا النص القرآني في قوله ﷻ: ﴿ وَأُخْرَىٰ تُحِبُّونَهَاۖ نَصْرٌ مِّنَ ٱللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌۗ وَبَشِّرِ ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴾[4] والذي كان عاما شاملا لكل نصرٍ آتٍ في أي زمن، ليقصره على ممدوحه فخصَّه بالتعدد، وامتص دلالة القرب "وَفَتْحٌ قَرِيبٌۗ" ليحوِّل هذا النصر إلى موصوف بالكفالة والضمان اللّذَين يُشعران القارئ بالحماية والعون الإلهي.

لا يزال البوصيري يتشرب من آي القرآن بنهَم شديد، بما تتضمنه من معاني العظمة في نفاذ أمر الله إذ يقول: [5] [المديد]

إِنَّنِي قُمْتُ خَطِيباً بِمَدْحِيـــــ ــــكَ وَمَن يَملِكُ مِنهُ الخِطَابَا

فَلاَ رَادَّ لقضائِه ولا مُعقِّب لحُكمه ولا مُعارض لكلامِه ﷻ: ﴿ رَّبِّ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ٱلرَّحْمَٰنِۖ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴾[6]، نــلاحظه وهو يبرع في استفراغه حُمُولة الآيات الكريمة ليسبغها على ممدوحــه

(1) الديوان، ص 224

(2) سورة الأنفال: الآية 74

(3) الديوان، ص 182

(4) سورة الصف: الآية 13

(5) الديوان، ص 33

(6) سورة النبأ: الآية 37

وهو النبي ﷺ بأسلوب استفهام غرضه نفي إمكانية أن يحيط أيُّ شاعر بالرسول مدحًا، فهو يتفاخر بتألقه فلا يُعارض في ذلك، ويقرن بما سبق هذا البيت: [1] [المديد]

فَادْعُنِي حَسَّانَ مَدْحٍ وَزِدنِي إنَّني أَحْسَنتُ مِنهُ المَنَابَا

ومن أحسن النِّيَابةَ عن حسَّان في مدحه وهو شاعر الرسول، فهو أولى بأن يكون خطيبا لا ينازع في مديحه.

فالنص السابق – القرآني- في موقف إبراز ما أفادته الربوبية العامة من غاية العظمة والكبرياء واستقلالا له ﷻ بما ذكر من الجزاء والعطاء من غير أن يكون لأحد قدرة عليه، فالبوصيري يرتاح بهذا الغرض ليومئ إلى عدم قدرة الخطباء أن يفيضوا في مدحهﷺ بالقدر الذي نظم فيه، وقد قصرَ الأمرَ على نفسه بشيء من التعظيم، إذ كان صاحب القدحِ المُعلَّى بملكه زمام المديح النبوي، مما سوَّغ له أن يستحضر فيه النص القرآني ليؤكد ملكية الله عز وجل لكل شيء إذ هو مالكُ الملك.

نلمس من البوصيري وهو يتعامل مع النص القرآني قدرا من الوعي الممزوج بثقافة جعلته لا يتسرع في تناصاته القرآنية التي لم تتجاوز حدود الاجترار والامتصاص للصور القرآنية.

ويقول: [2] [البسيط]

وَمَعشَرٌ سُمِّرُوا فَوقَ الجِيادِ وَقَد شَدَّت جُسُومَهُمُ الأَلوَاحُ والدُّسُرُ

الشاعر وفي معرض مدحه الأميرَ "عز الدين أيبك" وجندَه البواسل الذين ألحقوا بالصليبيين والتَّتَار العذاب الهون بعد تصديهم لهجماتهم، يقتبس النص القرآني الذي يصف لنا سفينة نوحعليه السلام والتي صنعها الله بعين رعايته ووحيه يقول ﷻ: ﴿وَحَمَلْنَٰهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَٰحٍ وَدُسُرٍ ۝١٣ تَجْرِى بِأَعْيُنِنَا جَزَآءً لِّمَن كَانَ كُفِرَ﴾[3]، إيذانا بنجاة قوم مؤمنين وإشعارا بقرب هلاك أعدائهم، لكن الشاعر حول وحوّر تلك الكناية اللطيفة عن موصوف وهي السفينة "ذَاتِ أَلْوَٰحٍ وَدُسُرٍ"، وهذا ما يدل عليه ظاهر العبارة من تفخيم السفينة وتعظيم أمرها ليستثمر الشاعر في أجزاء السفينة لتتحول إلى أدوات تسمَّر بها جُسُوم أولئك الكفرة الغلاظ، الذين لا يسعهم إلا التنكيل بها لأنهم ليسوا بمعزل عن قوم نوح الذين استكبروا في الأرض وأورثوا الكفر كابرًا عن كابرٍ.

لقد استلهم البوصيري من صورة السفينة العظيمة في النص القرآني ليجسد حال الظلمة من التتار والصليبيين، التي لا تسع أجسادهم إلا الدُّسُر والألواح، على نحو ما نعهده من شد الغليظ وإحكام فَتلِه. ثم هو يحسن اختيار صيغ المبالغة المناسبة لكيفية البطش وفنون العقاب، من جمع كثرة "جسومهم- ألواح- دسر" وما أفادته من فنون الأخذ بالظالمين

(1) الديوان، ص 33

(2) نفسه، ص 91

(3) سورة القمر: الآية 13- 14

جـ: التنـاص مع أسماء السور:

ورد التناص مع أسماء السور على صورتين: مع اسم السورة، وبعض فواتح السورة، وأتى في موضعين، من النموذج الأول نلاحظ قول البوصيري: [1] [الطويل]

وَقَدْ بَيَّنَتْ لِي هَلْ أَتَى كَمْ أَتَى بِهَا   مَكَارِمُ أخْلاَقٍ لَكُم وَمَحَامِدُ

فقد أحال الشاعر المتلقي على مستهلّ سورة الإنسان يقول ﷻ:﴿ هَلۡ أَتَىٰ عَلَى ٱلۡإِنسَٰنِ حِينٞ مِّنَ ٱلدَّهۡرِ لَمۡ يَكُن شَيۡـٔٗا مَّذۡكُورًا ﴾[2] مُكنِّيًا بمضمونها من احتوائها على صنوف النعم، بدءا من نعمة الخلق والهداية التي تتطلب التَّزوُّد بالمدَارِك، والطَّاقَات التي ينبغي أن يسخِّرها ليقيم الطاعات والقُربات، وساق خلالها أسلوبا بصيغة "كم" الخبرية المجازية لغرض التكثير والتعظيم، فأقام التناص دلالة بين ما يود قوله دون تصريح وبين النص الغائب، مما يجعل المتلقي في تماس مع السورة يحرضه على إدراكها بأبعادها التي يود التعبير عنها.

كما شكّل تناصًّا مباشرا ممزوجا بالإحالة في النموذج الثاني وذلك مع اسمي سورتين، ليشير إلى ترتيب ورودهما في القرآن "سورة الزلزلة" و "سورة العاديات" واللتين جاءتا متجاورتين يقول[3]: [الطويل]

أَمَا زُلْزِلَتْ بِالعَادِيَاتِ وَجَاءَهَا   مِنَ التُّرْكِ جمٌّ لاَ يُعَدُّ غَفِيرُ

لقد أقام الشاعر دلالات تسمو على ترتيب السور ليربط بين مسمياتها وما يود قوله دون تصريح بدلالة النصوص القرآنية، ليحمل المتلقي على استكناه مخزون ذاكرته والعودة إلى مرجعيته الدينية، فيكشف أبعادها الدلالية التي أراد بلوغها؛ فقد اجتر النص الغائبَ "اسم السورة"و امتص مضمونها حين ربطها بالسورة التالية ليعيد بلورته، وحاورها دلالة ومضمونا فنقل النص الأول من موقف أهوال يوم القيامة "في الآخرة" إلى جو الحرب التي تثور فيها الخيول وتقعقع فيها السيوف وتنقلب فيها الموازين"في الدنيا" فيُذَلُّ العزيز ويُعزُّ الذَّليل، وبين السورتين خيط سميك لمعانٍ كلُّها حركة دؤوب، والأولى تؤرخ للأخرى، والغرض الأساس هو نقل النص القرآني إلى سياق دلالي إطاره المدح وتحفيز ذاكرة المتلقي معلنة ولاءها لثراء النص الأدبي.

---

(1) الديوان، ص 61

(2) سورة الإنسان: الآية 01

(3) الديوان، ص 97

نماذج من التناص الإحالي والإشاري:

ارتبط العصر المملوكي بخصوصية الثقافة الدينية فيه، بوئت الإحالة فيه موقعا متقدما على الاقتباس الحرفي، فنجد الشاعر يحيل إلى النص القرآني ليعكس بعدا ثقافيا في مخزونه.

يصف البوصيري حصن مرقب الذي أضر بالمسلمين، فلا يبرح حتى يعبِّر عن ابتهاجه بهذا النصر في طول نفس وحرارة مشاعر بصلابة ممدوحه (السلطان قلاوون) وببطولة جند المسلمين يقول: (1) [الطويل]

تُبَشِّرُ مِصْرٌ دَائماً بِقُدُومِهِمْ إذا فَصَلَتْ منهم لغزَّة عِيرُ
تَسُرُّهُمُ عِندَ القُفُولِ بِضَاعَةٌ وَتَحْفَظُ مِنهُمْ إخْوَةً وَتَمِيرُ

يتناصّ مع سورة يوسف في قوله ﷻ: ﴿ وَلَمَّا فَصَلَتِ ٱلْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ ۖ لَوْلَآ أَن تُفَنِّدُونِ ﴾(2)، وقوله عزَّ وجلّ: ﴿ وَلَمَّا فَتَحُواْ مَتَٰعَهُمْ وَجَدُواْ بِضَٰعَتَهُمْ رُدَّتْ إِلَيْهِمْ ۖ قَالُواْ يَٰٓأَبَانَا مَا نَبْغِي ۖ هَٰذِهِۦ بِضَٰعَتُنَا رُدَّتْ إِلَيْنَا ۖ وَنَمِيرُ أَهْلَنَا وَنَحْفَظُ أَخَانَا وَنَزْدَادُ كَيْلَ بَعِيرٍ ۖ ذَٰلِكَ كَيْلٌ يَسِيرٌ ﴾(3) .

ينفتح التَّناص على ذاكرة قرآنية مشحونة لتحيي جوَّ القصة اليُوسُفيَّة وتسهم في خلق تفاعل بين النصين؛ النص الشعري الماثل والنص القرآني الغائب، ليقفز الأخير بأجوائه على القصيدة ليرسم صورة يفضل فيها الملك الذي عاد نفعه على الأمة مِثلمَا فُضِّل يوسف بكرَمه وإحسَانه على إخوته.

ومتكِّئًا على النَّص القرآني المشبع بالحرص على حسن تحصيل العلم والإحاطة به، والمجسِّد في قصة سليمان– عليه السلام – مع الهدهد، يقول الشاعر: (4): [الكامل]

لَمْ تُصْغِ لِلْعُلَمَاءِ إلاَّ مِثْلَمَا أَصْغَى سُلَيْمَانٌ لِقَوْلِ الهُدْهُدِ

وقَّع الشاعر إشارة بالغة الدلالة تمنح قارئه حرية التعاطي مع نص مشبع بالدلالات التي تحيل إلى الغرض الذي وظف من أجله النص المقدس، وهو مدح "المقتدى" الذي حصَّل العلم عن علمائه، آخذا بالأسباب التي اتخذها سليمان في تلقيه الخبر اليقين من الهدهد عن ملكة سبأ، إذ بدا لنا النص الغائب أبلغ من النص الماثل، وما كانت الإحالة لتتحقق لولا المقاربة بين العلماء والهدهد من جهة، وبين سيدنا سليمان والممدوح من جهة أخرى، التي أوجدت شفرة النص وبينت قيمة الممدوح من حيث حيازته العلم وسبل تحصيله.

(1) الديوان، ص 98
(2) سورة يوسف: الآية 94
(3) سورة يوسف: الآية 65
(4) الديوان، ص 80

يقدم لنا البوصيري صورة من روائع صور التناص، وهي تناصُّ التخالف القائم على علاقات الجدل بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور داخل النص، وفي ذاكرة المتلقي، والذي تسميه كريستيفا "النفي الجزئي" يقول: (1) [البسيط]

الكَاتِبُونَ وَلَيْسُوا بِالكِرَامِ فَمَا مِنهُمْ عَلَى المَالِ إِنْسَانٌ بِمَأْمُونِ

ينفي الشاعر جزءا من النص القرآني في قول الله عز وجل: ﴿وَإِنَّ عَلَيۡكُمۡ لَحَٰفِظِينَ ۝١٠ كِرَامٗا كَٰتِبِينَ﴾(2)، مخترقا من خلاله أفق توقع المتلقي، فبعد أن مارس تقديما وتأخيرا على التركيب بما يستجيب لتجربته الشعرية، سلك به طريقًا مخالفًا للنصِّ الغائبِ ليخضع لغرضه وبسط مُراده، وهو موقفه من الكُتَّابِ - المستخدمين في الدواوين- بعد إن اضطر لمعاشرتهم ورأى ما يتقلبون فيه من نعيم في حين يعيش هو والرعية الكادحة في شظف من العيش، ليتداخل النص الشعري مع الآية الكريمة ﴿كِرَامٗا كَٰتِبِينَ﴾(3) مشكلا صياغة جديدة على مستويين:

أ- الشَّكل: استفاد الشاعر الآية الكريمة وأعاد توزيع اللفظتين بما يحقق الغرض من بسطه وهو الهجاء والذم الذي قصده في النص الماثل؛ حين مارس القلب والعكس للكلمتين لينفرد بالثانية نافيا لها بـ"ليس".

- وَإِنَّ عَلَيۡكُمۡ لَحَٰفِظِينَ ۝١٠ كِرَامٗا كَٰتِبِينَ؛ سياق مدح يفضي إلى الأمن المغَيَّب عن واقع الشاعر.
- الكَاتِبُونَ وَلَيْسُوا بِالكِرَامِ (الحافظين للحقوق) سياق هجاء يفضي إلى الخوف المحيط بالشاعر.

والمفارقة بين النص الغائب (القرآن) والنص الماثل(البيت الشعري) تظهر الإيديولوجيا التي يتحدث بها الشاعر، حيث إنَّ صلته بالواقع وتركيزه على القيم التي سعى إلى الدفاع عنها ممثلة في حقه وحق الرعية.

ب- المضمُون: بين ضفَّتي الحضور والغياب يظهر التناص في عدم رضى الشاعر عن واقعه الذي جسد بطش المستخدمين وخيانة الرعية المغلوبة، ليحضر الهجاء سلوكا مخففا وطأة المعاناة والعزلة، مشهرا بصنيع أولئك النفر، كما تستجيب الآيتان الكريمتان لتجربة الشاعر، حيث ساقت تتريه الملائكة الحفظة لأعمال العباد بإثبات صفة الكرامة التي ينفيها الشاعر عن المستخدمين "الكاتبين"لتُذهِب عنهم كل خلق رفيع قد يتوهم فيهم، فهم كُساة عرَاة.

وحيث يثبت النصُّ القرآني الكتابةَ للكريم، فلأنَّ الأعمال لو لم تدوَّن لكانت محفوظة، لكن كتابة المحفوظ ونسخه أَوْكد وأبلغُ في الإنذار والتوبيخ وأهْيب في الصدور، أما النص الشعري فالكتابة فيه لا تتعدى كونها مهنة تمارس من فاعلها فكيف بها وهي من لئيم مرمي بالبهتان.

لقد حشد البوصيري كثيرا من الشواهد نمثل لها في قوله(4): [الخفيف]

---

(1) الديوان، ص 214

(2) سورة الانفطار: الآية 10-11

(3) سورة الانفطار: الآية 11

(4) الديوان، ص 06

فَبِمَا رَحمَةٍ مِنَ اللَّهِ لانَــتْ   صَخْرةٌ مِنْ إِبَائِهِمْ صَمَّاءُ

ويحيل إلى قوله ﷻ: ﴿ فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ ٱللَّهِ لِنتَ لَهُمْۖ وَلَوۡ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلۡقَلۡبِ لَٱنفَضُّواْ مِنۡ حَوۡلِكَ ﴾[1]، فنلحظ أن التصرف في النص السابق تعدَّ التشكيل اللغوي، فالدَّلالة تغيرت؛ حيث أنَّ اللِّين في النص الشعري مسبب من اللِّين في النص القرآني، فالأول ناتج عن خُلُق والثاني عن تمكين ونصر وغلبة، في حين بقي الفضاء الدِّيني هو ذاته، حتى ليشعرنا بالقول إنه سلّط الضوء على النص القرآني بشكل أوضح من الدلالة على واقع النص، والتعليق نفسه يمس قوله: [2] [الخفيف]

رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمُ وَرَضُوا عَنْــ   ـهُ فَأَنَّى يَخْطُو إِلِيهِمْ خَطَاءُ

فالبيت فيه إشارة إلى قوله ﷻ: ﴿ رَضِيَ ٱللَّهُ عَنۡهُمۡ وَرَضُواْ عَنۡهُۚ أُوْلَٰٓئِكَ حِزۡبُ ٱللَّهِۚ أَلَآ إِنَّ حِزۡبَ ٱللَّهِ هُمُ ٱلۡمُفۡلِحُونَ ﴾[3]. وأمَّا قوله [4]: [الخفيف]

فَبِظُلْمٍ مِنــهُمْ وَكُفْرٍ عَدَتْهُمْ   طَيِّبَاتٌ في تَرْكِهِنَّ ابْتِلاءُ

ففيه إيماء إلى قوله ﷻ: ﴿ فَبِظُلۡمٍ مِّنَ ٱلَّذِينَ هَادُواْ حَرَّمۡنَا عَلَيۡهِمۡ طَيِّبَٰتٍ أُحِلَّتۡ لَهُمۡ وَبِصَدِّهِمۡ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ كَثِيرًا ﴾[5].

وما يضارع مثل هذه الإحالات لا يعدو أن يجعل القارئ في وضع قرائي رتيب للآيات القرآنية، إذ هي جاهزة مسوقة لا يلمس فيها إلا تحويرا بسيطا في موقف يفرضه الإيقاع الشعري.

وفي قوله: [6] [الخفيف]

وَثَنَاءٌ قَدَّمْتَ بينَ يَــدَيْ نَجْــ   ــوَايَ إِذْ لم يَكُنْ لَديَّ ثَــرَاءُ

يبدو أن البوصيري أشار إلى الآية الكريمة ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِذَا نَٰجَيۡتُمُ ٱلرَّسُولَ فَقَدِّمُواْ بَيۡنَ يَدَيۡ نَجۡوَىٰكُمۡ صَدَقَةٗۚ ذَٰلِكَ خَيۡرٞ لَّكُمۡ وَأَطۡهَرُۚ ... ﴾[7].

وأومأ ربما إلى قلّة ذات اليَدِ وقد كان عائلا، فاستعاض بما أوتي من شعر ومديح خُصَّ به النبي ﷺ وبرع في ذلك، ألم نرَهُ يقول: [8] [المديد]

وَتَرَامَيْتُ بِهِ فِي بِحَارٍ   مُكْثِرًا أَموَاجَهَا وَالعُبَابَا

---

(1) سورة آل عمران: الآية 159

(2) الديوان، ص17

(3) سورة المجادلة: الآية 22

(4) الديوان، ص23

(5) سورة النساء: الآية 160

(6) الديوان، ص 29

(7) سورة المجادلة: الآية 12

(8) الديوان، ص 33

وربما قصدَ بحور الشعر التي أطال فيها وأكثر من التعريض بتفرده وتميُّزه بالنظم عليها، أو إظهاره الاقتدار وحسن التعايش مع فنون الشعر وتمرّسه فيها.

وقد تبدو الإشارة القرآنية خفيَّة لا وَاعية، ففي موضع يؤرخ لإرهاصات مولده ﷺ يقول: [1] [الوافر]

وَفَارِسُ خَانَهَا مَــاءٌ ونَارٌ فَغِيضَ المَاءُ وَانَطَفَأَ اللَّهيبُ

فهو يتناصّ مع قوله تعالى: ﴿ وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ ... ﴾[2]، إن الصياغة للفعل المبني للمجهول "غِيضَ" له ما يبرره من دلالة على تسارع الأحداث، لكنَّه أراد بسط الآية في إشارة إلى قصة سيدنا نوح وحادثة الطوفان، واستحضار مثل هذه الصورة يحقق بعدا معرفيا للتناص، ينقل القارئ إلى أجواء القصة لتنعكس على سطحها صورة أخرى مماثلة بطريقة فيها إيحاء، فإذا غيض الماء في قصة نوح، فلأنَّه مؤشّر بقطع دابر الكفَّار وحلُول الأمن والسلام، وبناؤها للمجهول جعل قصر العبارة بحذف الفاعل للعلم به، و لم يصرح بمن غاض الماء، فسلَكَهُ مسلك الكناية بأن الأمور العظام لا تتأتى إلا من ذي قدرة [3]، وهو الله عزَّ وجل، يحاكِي السرعة الظاهرة في مشهد الطوفان، وإذا جيء به في إرهاصات مولده فلأنه مثل ذلك مبشرا بحلول النقم والشرور، إشعارًا بتساوي المشهدين، وبسط النهاية بأن غيض ماء بحيرة ساوة وبانطفاء نار المجوس في بلاد فارس و لم تكن قد انطفات لألف من السنين قبل ذلك، ليكون كيد أمر الشرك والإلحاد إلى زوال، فالأعظم لا يستحسن ذكره إلا في عظيم وهو مولد الرسول ﷺ.

كما لا تخفى الإشارة في قوله: [4] [الطويل]

فَصَبرًا جَميلاً فَالُمقَدِّرُ كَائِنٌ فَقَدْ كَانَ أَمرًاء لَم تَجِدْ مِنهُ مَهْرَبَا

إذ يستحضر البوصيري فضاءً قرآنيًا بأكمله، يشعُّ بأحسن القَصَص النَّبوي، الذي يحكي معاناة النَّبيَّين يعقوب وابنه، يقولُ تعالى على لسان سيدنا يعقوب في سورة يوسف: ﴿ ... قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرٗاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٞۖ وَٱللَّهُ ٱلۡمُسۡتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ ﴾[5]، فأغنى من خلاله النَّصَّ الشّعري ووسَّع حدوده كما اتسعت مدارك القارئ وهو يتنقل بين الفضائين، واللَّذَينِ اجتمعا في موضع الصبر على المكاره، صبر لا يخالطه جزع، وما كان ذا الصبر ليكون جميلاً لولاَ اليقين الذي ملك قلب يوسف.

وقد تبدَّى التناص الواعي البارز في البيت الذي يقول البوصيري: [6] [الكامل]

ودَعاهُ رُوح الحَقِّ لِلوَحيِ الّذِي يُتْلَى عَلَيهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاَ

---

(1) نفسه، ص 38

(2) سورة هود: الآية 44

(3) محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، المرجع السابق، مجلد 12، ص81

(4) الديوان، ص 50

(5) سورة يوسف: الآية 18

(6) الديوان، ص 153

حيث استعار نصف آية محوِّرا مدلولها المعنوي بتغيير على كلمة تملى من قوله ﷻ: ﴿ وَقَالُوٓاْ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ٱكۡتَتَبَهَا فَهِيَ تُمۡلَىٰ عَلَيۡهِ بُكۡرَةٗ وَأَصِيلٗا ﴾[1]، فالكلمة انتقلت من سياق المكابرة التي مارسها المفترون من المشركين والتي أوجبت الكفر لهم، إلى سياق تعظيم كلام الله الذي يتطلب حسن تلاوةٍ لحسن متلوٍّ، يؤكد هذا المعنى قوله ﷻ: ﴿ رَسُولٞ مِّنَ ٱللَّهِ يَتۡلُواْ صُحُفٗا مُّطَهَّرَةٗ ﴾[2]، والتي تكاد تكون ردًّا على من زعم أن القرآن أساطير الأولين موصولة بالبهتان والظلال.

في مثل هذه السياقات يَلفت انتباهنا أن الشاعر قام ببناء رويّ القصيدة الذي فرض عليه سياقات قرآنية معينة يستجلبها تشابه الفاصلة القرآنية والروي، مما يعني أن الإيقاع قد يستدعي سياقا قرآنيا مناسبا لما عقده الشاعر من قافية، يضاف إليها المدلول الذي يستنبطه القارئ حين ينعكس عليه شعاع الدلالة النصية التي ارتضاها الشاعر لمعناه.

ويقول الشاعر البوصيري: [3] [الخفيف]

أذْكَرَتْنَا بِأَكْلِهَا أَكْلَ مِنْسَا   ةِ سُلَيْمانَ الأَرْضَةُ الخَرسَاءُ

أوقع التناص مع قصة موت سيدنا سليمان التي دُحضت بها مزاعم من يرى أنَّ الجنَّ تعلم الغيب مع عجزها عن العلم بموت سليمان بين يديها، وهو أهون عليها من غيب بعيد، يقول ﷻ: ﴿ فَلَمَّا قَضَيۡنَا عَلَيۡهِ ٱلۡمَوۡتَ مَا دَلَّهُمۡ عَلَىٰ مَوۡتِهِۦٓ إِلَّا دَآبَّةُ ٱلۡأَرۡضِ تَأۡكُلُ مِنسَأَتَهُۥۖ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ ٱلۡجِنُّ أَن لَّوۡ كَانُواْ يَعۡلَمُونَ ٱلۡغَيۡبَ مَا لَبِثُواْ فِي ٱلۡعَذَابِ ٱلۡمُهِينِ ﴾[4]، فقد لمح الكاتب بالقصة لكن المفارقة بينها وبين النص القرآني أن دابة الأرض في قصة الصحيفة التي ظن أنها أوثق العهود قد لحقها من الباطل ما جعلها عرضة للتلاشي، ومثله ما فعلته بسليمان الذي خر بعدما أكلت- الدابة- عصاه والجامع بينهما زوال المزعوم (علم الغيب، افتراء الباطل) وأقام الحجة البالغة على الجن وعلى قريش، وقد ربط التناص بين قصتين إحداهما تذكر بالأخرى وتنساب معها في خدمة ثقافة القارئ وحَمله على الربط بين النص القرآني والسيرة النبوية.

ينطلق الشاعر في همزيته يصور لنا إرهاصات مولده في تناصات متفاوتة يقول: [5] [الخفيف]

وَأَتَتْ قَوْمَها بِأفضَلَ مِمَّا   حَمَلَتْ قَبْلُ مَريَمُ العَذرَاءُ

يستحضر القارئ سياق النص القرآني بمقامه يقص مشهدا من ميلاد سيدنا عيسى: ﴿ فَأَتَتۡ بِهِۦ قَوۡمَهَا تَحۡمِلُهُۥۖ قَالُواْ يَٰمَرۡيَمُ لَقَدۡ جِئۡتِ شَيۡـٔٗا فَرِيّٗا ﴾[6]، يقرن الشاعر هذه الولادة المعجزة ومولد النبي، فالمقام

---

(1) سورة الفرقان: الآية 05

(2) سورة البينة: الآية 02

(3) الديوان، ص 07

(4) سورة سبأ: الآية 14

(5) الديوان، ص03

(6) سورة مريم: الآية 27

القرآني في موضع وصف حال مريم، فإذا كانت مريم حملتْ بعيسى كلمة الله الملقاة إليها، فإن النبي أعظم من تلك المعجزة، لتتحول إيحاءات الدلالة لرسم منزلة النبي من عيسى عليه السلام.

ويردف بعد ذكر فضل الوالدة بذكر فضل حليمة – مرضعة النبي ﷺ– إذ هي أم لأعظم رسل الله تزرع في أرض طيبة فهو مثل الحبة التي أنبتت سنابل كثيرة: (1) [الخفيف]

حَبَّة أَنْبَتَتْ سَنَابِلَ وَالعَصـ ـــفُ لَدَيْه يَسْتَشْرِفُ الضُّعَفَاءُ

ويشير إلى الآية الكريمة:﴿ مَّثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَٰلَهُمْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنۢبُلَةٍ مِّاْئَةُ حَبَّةٍ ۗ وَٱللَّهُ يُضَٰعِفُ لِمَن يَشَآءُ ۗ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ ﴾(2)، ليقرن أجرها بأجر من ينفق في سبيل الله فيضاعف له، وقد شاع تشبيه المعروف بالزرع وتشبيه الساعي بالزارع، وفي المثل:"رُبَّ ساعدٍ لقاعدٍ وزارعٍ غيرِ حاصدٍ" فنالت سعة بعد ضيق وفرجًا بعد همٍّ.

ويردف قائلا: (3) [الخفيف]

فَارَقَتْهُ كُرْهًا وَكَانَ لَدَيْهَا ثَاوِيًا لاَ يُمَلُّ مِنْهُ الثّوَاءُ

يتناص صدر البيت مع الآية الكريمة ﴿وَوَصَّيْنَا ٱلْإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيْهِ إِحْسَٰنًا ۖ حَمَلَتْهُ أُمُّهُۥ كُرْهًا وَوَضَعَتْهُ كُرْهًا ۖ وَحَمْلُهُۥ وَفِصَٰلُهُۥ ثَلَٰثُونَ شَهْرًا ۚ ...﴾(4)، فيبين تعلق حليمة برضيعها ﷺوفراقها له على مشقة فأرجعته إلى أهله على كره، مما أوجسها من وقوع مكروه عليه، فأنزلها البوصيري منزلة الأم الوارد ذكرها في الآية، إذ تكابد مشاق الحمل والرضاع، فاستعار الفراق للحمل والوضع والعلاقة مشابهة والحال أنه كان عندها في غاية الثّواء (أحسن إقامة) وفي أكبر العز والتعظيم لذلك فارقته كرها(5).

كما تناصَّ عجز البيت مع الآية ﴿... وَمَا كُنتَ ثَاوِيًا فِىٓ أَهْلِ مَدْيَنَ تَتْلُواْ عَلَيْهِمْ ءَايَٰتِنَا وَلَٰكِنَّا كُنَّا مُرْسِلِينَ ﴾(6)، يستحضر قصة سيدنا موسى في فراره من بطش فرعون وإقامته في مدين أين وجد الأمن، وبين النفي في النص القرآني والإثبات في البيت الشعري يظهر التخالف في المغزى العام، فالإخبار بالمقام الحسن الذي عاشه النبي ﷺ والعناية التي أعظمها الشاعر في بيت حليمة، قد انتفت في النص القرآني لأن الغرض من ذلك إثبات الوحي الذي أنكره عليه قومه وشهادة على رسالته.

ويستمر تفاعل الشاعر مع النص القرآني ليظهر رعاية الله لنبيه ﷺ كما في قوله (7): [الخفيف]

وَرِمَتْ إِذْ رَمَى بِهَا ظُلَمَ اللَّيـ ـــلِ إِلَى اللَّهِ خَوْفُهُ وَالرَّجَاءُ

---

(1) الديوان، ص 04

(2) سورة البقرة: الآية 261

(3) الديوان، ص 04

(4) سورة الأحقاف: الآية 15

(5) علي حرازم بن العربي برادة المغربي التيجاني، الإرشادات الربانية بالفتوحات الإلهية، مطبعة السعادة – محافظة مصر، 1928، ص22

(6) سورة القصص: الآية 45

(7) الديوان، ص12

إذ يَقتبس من الآية القرآنية ﴿وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ رَمَىٰ ...﴾[1]، متوخيا من وراء العلاقة بين النص الشعري والنص القرآني إظهار قيمة رجاء العبد وخوفه من الله في نفاذ دعائه وقَبوله، مما يزيد من معنى توفيق الله له ونصره رسوله ﷺ في دعوته، فاستخدم الشاعر الوَرَم الذي يوحي بكثرة القيام، محوِّلا المصدر وهو الرَّمية المستخدمة في موضع الدعاء وأثره، ليؤكد أثره حال الرهبة والرغبة، ليتجلى الارتباط المقدس بالتراث في أحسن توظيف.

كما اعتمد الشاعر إحدى آليات التناص ممثلة في "الجناس المصَحَّف" بين كلمتي" قَرَّ "و" فَرَّ " وقد وظفه الشاعر بطريقة توحي بوجود صراع وتوتر ماثل في نفسه العارفة بخبايا اللغة، فبين القَرار والفِرار يبدو الصراع والاضطراب مهيمنا على الذات الشاعرة، التي نلمحها في قوله[2]: [الخفيف]

قَرَّ مِنهَا دَمْعِـــي وَفَرَّ اصْطِبَارِي فَدُمُوعِي سَيْلٌ وصَبْرِي جُفاءُ

حيث يتناص مع الآية الكريمة: ﴿...فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَآءً وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمْكُثُ فِى ٱلْأَرْضِ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ﴾[3] فبالإضافة إلى تعميق الدلالة التي أرادها وهي حسرته على فراق البقاع المقدسة أو فرحا بوصوله إليها، ساعد على تشكيل صورة فنية اعتمد في تشكيل مصدرها على الاستعارة التصريحية، حذف المشبه وهو "الزبد" وصرح بالمشبه به وهو "الصبر" فتعمقت الصلة لدى المتلقي بين فكرته ووعيه ووجدانه بالقرآن الكريم وبين مقابل الواقع القرينة وهي نفاذ الصبر.

وفي غمرة ما حققه المسلمون من انتصارات على الصليبيين والتتار الذين تكالبوا عليهم في عـــصره، يذكر لنا البوصيري صنوف العذاب الذي حق عليهم إذ يقول[4]: [الطويل]

وصُبَّ عليهم عارضٌ مِنْ حِجَارةٍ ونَبْلٍ وكُلٌّ بالعَـــذابِ مَطِـــيرُ

مستلهما الآية القرآنية التي يقول فيهـــا ﷻ: ﴿فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُّسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا۟ هَٰذَا عَارِضٌ مُّمْطِرُنَا ۚ بَلْ هُوَ مَا ٱسْتَعْجَلْتُم بِهِۦ ۖ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾[5]، ليشعر المتلقي بأسباب النصر وحسن إعداد العدة التي مزقت شمل الظالمين، وإذ يذكرنا البوصيري بما حلَّ بقوم هود، إنما ليبين انحسار العذاب عليهم فلم يفلت منهم أحد وليحمل القارئ الواعي على تصور شدة ما لحق بالصليبيين والتتار وأنهم أُخِذوا عن آخرهم كما لم يُتـــرك أحد من أولئك القوم قومِ هود.

(1) سورة الأنفال: الآية 17

(2) الديوان، ص20

(3) سورة الرعد: الآية 17

(4) الديوان، ص 97

(5) سورة الأحقاف: الآية 24

وفي معرض حديث البوصيري عن المستخدمين الذين عاثوا فسادا في أموال المسلمين وكان بينهم شاهدا، يقول[1]: [الوافر]

فَقَدْ عَاشَرْتُهُمْ وَلَبِثْتُ فِيهِمْ   مَعَ التَّجْرِيبِ مِنْ عُمْرِي سِنِينَا

إذ قبسَ من نص الآية الكريمة، يقول ﷻ: ﴿ قَالَ أَلَمْ نُرَبِّكَ فِينَا وَلِيدًا وَلَبِثْتَ فِينَا مِنْ عُمُرِكَ سِنِينَ ﴾[2]، لكنه توجس مما قد يتوهمه القارئ من مضمون النص الشعري وهو مشاركته في الجرم وتواطئه مع المستخدمين في أكل حقوق العباد موظفا أسلوب الاحتراس بالجار والمجرور- مَعَ التَّجرِيبِ- ليدرأ عن نفسه التُّهمَة، وما قد يتوجب من الطعن في ادعائه على أنه في معزِل عما وَصَف به أولئك النفر.

وفي نص آخر نجد مثالا للتناص شبه الخفي يقول فيه: [3] [الوافر]

وللذَّنْبِ الذِي ضَاقَتْ عَلَيهِ   بِهِ الدُّنَيا وَجَانِبُهَا رَحِيبُ

حيث يبدو صدًى نصيًّا مع قوله ﷻ: ﴿ وَعَلَى الثَّلَاثَةِ الَّذِينَ خُلِّفُوا حَتَّىٰ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ وَظَنُّوا أَن لَّا مَلْجَأَ مِنَ اللَّهِ إِلَّا إِلَيْهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ لِيَتُوبُوا ... ﴾[4].

يشير من خلاله إلى الأثر النفسي الذي يحدثه الذنب في صاحبه من ضيق صدر لا يسعه إلا الرجوع والإنابة إلى الله، وأن الأمر لا يتسع إلا إذا ضاق.

وفي حرص البوصيري على قارئه، يقدم له مفاتيح نصه بإبراز النص المقدس السابق على نحو أظهر فيه نصه اللاحق، مما جعل قارئه قريبا من دوره الذي لا يتعدى تلقيه الدلالات جاهزة، مثل هذا الضرب من التناص استحضاره قصة سيدنا يونس عليه السلام، قوله: [5] [الرَّمَل]:

وَأَغَاثَ اللهُ ذَا النُّونِ بِــهِ   بَعْدَ مَا أَغْرَى بهِ في البَحْرِ نُونَا

والقارئ بإزاء هذا التوظيف يشغل مخيلته بأجواء تلك القصة المثيرة التي تستحضر فضاء تاريخياً يحيله إلى واقع تلك القصة.

وتأثرا من قوله ﷻ ﴿ وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلًا ﴾[6]

أتى التَّناص عند الشاعر في قوله: [7] [الكامل]:

ذَهَبَتْ بِكَرْمَةِ قَوْمِ سَوءٍ ذُلِّلَتْ   بِيَدِ الغُرورِ قُطُوفُها تَذليلاَ

(1) الديوان، ص 218
(2) سورة الشعراء: الآية 18
(3) الديوان، ص 40
(4) سورة التوبة: الآية 118
(5) الديوان، ص 210
(6) سورة الإنسان: الآية 14
(7) الديوان، ص 160

حيث وصف بعض صور الآخرة في الجنة، فإذا صور النص القرآني مشهدا من النعيم يوم القيامة من دُنُوَّ الثمار من مُريديها إمعانًا في تصوير مبلغ النعيم، فإن الشاعر يعكس لنا الوجهة إلى مظهر العذاب البئيس الذي يجسده حال اليهود في الدنيا من اجتنائهم ثمار غرورهم وإفسادهم في الأرض.

ولا نكاد نقرأ نصا آخر إلا وزاد يقيننا بهيمنة النص القرآني على صور الشاعر وتضاعيف نصوصه، حين نتحسس أصداء آيات القرآن تنساب بين ثنايا الأبيات.

وباعتماد طريقة الإحصاء تمَّ حصر مواقع التناص القرآني فوُجِد ما يربو عن مائتين وسبعة مواقع، تتضمن مائة وثلاثًا وأربعين آية تنتشر في ست وأربعين قصيدة، وبعض الآيات مكرر، ولكنها تشكِّل العمود الفقري لشبكة التناص في ديوان الشاعر عموما.

إن تأثر البوصيري بالبيان القرآني نابع من رؤية إسلامية تنطلق في آفاق هذا الكلام المعجز، الذي دار في فلكه هذا التأثر المحمود، الذي أكسب نصوصه الشعرية ثراء وزاده أَلَقا وتوهُّجا، أليس هو من أشاد بمعاني القرآن إذ هو يقول(1): [البسيط]

لَهَا مَعَانٍ كَمَوجِ البَحرِ فِي مَدَدٍ وَفَوقَ جَوهَرِهِ فِي الحُسنِ وَالقِيَمِ

لذلك نراه يستدعي كل جوانبها وما تعلق بها في القصص المحكم في الشخصيات القرآنية (الرسل، الأنبياء، الملوك، الأقوام) من آبيات مُوَشَّاةٍ بلغة شعرية مجنحة وصور مبتكرة وشعور نابض بالصدق وحس إيماني ضارب في العمق متصل بالحياة.

سار البوصيري في تناصّه مع المعطيات القرآنية، بما يتناسب وتجربته الشعريّة، ممَّا أدَّى إلى تنوّع أساليبه في الاستحضار، إذ لم يقتصر استحضاره على الإشارة القرآنية، أو الإيماءة أو اللفظة، أو الآية، أو التركيب، وإنما تعدَّى ذلك كلَّه إلى استحضار المعجزات والقصص القرآنية وهي جانب ثريّ يمدُّ قصائده بنفسه ملحمي أو دراميّ، يُنمِّي فاعليةَ الحركة والتداخل فيهما على مستوييها اللفظي والدلاليّ معاً.

ما ذكر من نماذج مختارة – على ثرائها- يمكن القول بأن البوصيري أُشرب القرآن الكريم في قلبه، فامتصَّ منه ما شاء، وبرع في إعادة كتابة بعض آياته وفق مستويات متباينة، إثراءً للمضمون وإضفاء للحيوية في نصوصه مُلبِسَهَا جانبا من القداسة والحياة، وفي الملحق الذي سيدرج نهاية البحث سنقف على كثير من تلك النماذج التي لا تسعها صفحات البحث لكثرتها.

لم يكن البوصيري مع التراث الشعري العربي عبر عصوره الأدبية مجرَّد ناقل مستعيض عن شيء بآخر، بل تناص بوعي وإيجابية فيها خلق وتجاوز، وأعاد بعث بعض القضايا الجوهرية التي عالجها الشعر إلى الواجهة، كما مارس خلخلة في الجانب المعماري للأبيات المتناص معها، وحفَّز بعضها ليتواءم مع متطلبات النص الحالي، وأحيا الذاكرة التي انفتحت على تراث السابقين لبعث القديم وبيان موقفه منه، وتخليد مآثر أنصاره.

(1) الديوان، ص 196

2.) التناص مع الحديث:

من يرد على ديوان البوصيري يجِدْه مادة دسمة للمديح النبوي الشريف الذي حظي فيه الرسـول ﷺ بقسط وفير من الإشادة والفخر، فأرَّخ لإرهاصات مولده ونشأته وتتبع سيرته العطرة وغزواته وكيد الكفار له ومترلته في دنيا الخلق ويوم البعث وتبوئه مقام الشفاعة العظمى، إلا أن تناصَّاته وتعالقها مـع الحـديث النبوي شكلت مرجعاً ثقافياً ثانويا، تداخلت مع النصوص الشعرية في علاقة تناصية خلاَّقـة في مواضـع، واجترارية في بعض مواضع أخرى، أو ما يُسمَّى في البلاغة العربية بـ "العقد" أي نظم المنثور. ومنها الصور التي تبينها الأمثلة الآتية يقول البوصيري(1): [المديد]

وَهوَ المَنْـصُورُ بالرُّعْبِ لَوْ شَـا ءَ لأَغنَى الرُّعـبَ عَنهَا ونَابَا

في البيت صورة من التناص يشير إلى حديث الرسول ﷺ: عن جَابِر بْن عَبْد اللَّه قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّه :" أُعْطِيتُ خَمْسًا لَمْ يُعْطَهُنَّ أَحَدٌ منْ الْأَنْبِيَاءِ قَبْلِي نُصِرْتُ بِالرُّعْبِ مَسيرَةَ شَهْرٍ وَجُعِلَتْ لِي الْأَرْضُ مَسْجِدًا وَطَهُورًا وَأَيُّمَا رَجُلٍ مِنْ أُمَّتِي أَدْرَكَتْهُ الصَّلَاةُ فَلْيُصَلِّ وَأُحِلَّتْ لِي الْغَنَائِمُ وَكَانَ النَّبِيُّ يُبْعَثُ إِلَى قَوْمِهِ خَاصَّةً وَبُعِثْتُ إِلَى النَّاسِ كَافَّةً وَأُعْطِيتُ الشَّفَاعَةَ" (2)، ولم تكن المسافة ماثلة بين النص الشعري وملفوظ الحديث، فالبؤرة الشعرية قائمة على الاجترار للنص الغائب حيث أعيد إنتاجه في سياق سردي يحققه ما جاءت به الآيات القرآنية التي لا تعارض ما جاء به النبي ﷺ إشعارا بصدق نبوته وتأييد الله له بالنصر؛ إذ قذف في قلوب الذين كفروا الرعب، يقول ﷻ: ﴿سَأُلْقِي فِي قُلُوبِ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ٱلرُّعْبَ فَٱضْرِبُواْ فَوْقَ ٱلْأَعْنَاقِ وَٱضْرِبُواْ مِنْهُمْ كُلَّ بَنَانٍ﴾(3)

ومثله حديث أَبِي هُرَيْرَةَ عَنْ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ أنه قَالَ "نُصِرْتُ بِالرُّعْبِ عَلَى الْعَدُوِّ وَأُوتِيتُ جَوَامِعَ الْكَلِمِ وَبَيْنَمَا أَنَا نَائِمٌ أُتِيتُ بِمَفَاتِيحِ خَزَائِنِ الْأَرْضِ فَوُضِعَتْ فِي يَدَيَّ " (4).

ولا يكاد الشاعر يخرج من روح الحديث حتى يعيدنا فيه مرة أخرى في قوله(5): [الكامل]

مُتَحَلِّياً بِجَوَامِعِ الكَلِمِ الـتي يُعْنى بها حَدِبٌ عَناءَ تَجَلُّدِ

ليظهر تعظيم الممدوح فخصَّه بالقرآن الذي يظهر إعجازه في موجز ألفاظه وثراء معانيه؛ من فصاحة لسان وملاءمة بيان، فتناصّه جاء ليعيد إنتاج نص منثور في قالب شعري منظوم يحقق مسحة المدح.

ومن زينة الإيجاز وهو وجه من البلاغة إلى مثله من سحر البيان يقول(6): [الكامل]

فَأَرَاكَهُ سِحرَ البَيَانِ مُنَـضَّداً بِيَدِ البَلاَغَةِ وَهْوَ غيرُ مُنَضَّدِ

(1) الديوان، ص 32

(2) الحافظ ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تح: عبد العزيز بن باز، دار المعرفة -بيروت-1959، ج1، ص533.

(3) سورة الأنفال: الآية 12

(4) أبو الحسن مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، دار طيبة- الرياض، ط1، 2006، ج1، ص 237.

(5) الديوان، ص 80

(6) نفسه، الصفحة نفسها

وهو يتناصُّ مع حديث عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عُمَرَ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا أَنَّ رَجُلَين قَدمَا مِنْ الْمَشْرِقِ فَخَطَبَا فَعَجِبَ النَّاسُ لِبَيَانهِمَا فَقَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ:"إِنَّ مِنْ الْبَيَانِ لَسِحرًا أَوْ إِنَّ بَعْضَ الْبَيَانِ لَسِحْرٌ" [1]، والحديث ههنا ليس ذمًّا للبيان كلِّه ولا مدحًا له كلِّه، حيث أتى باللفظ (مِن) التبعيضية، وكيف يذمُّ وقد امتن الله به على عباده ﴿ خَلَقَ ٱلْإِنسَـٰنَ ۝٣ عَلَّمَهُ ٱلْبَيَانَ ﴾[2]، وقد اتَّفق العُلماءُ على مَدحِ الإيجَاز وَالإتيَان بالمعانِي الكـثيرةِ للألفاظ القليلةِ ومناسبة المقام لمقتضى الحال.

وهكذا ينتقل شاعرنا بتناصّه من شكل إلى آخر ضمن القصيدة الواحدة؛ وبشكل أَدق ضمن البيت الشعري الواحد؛ وهذا ما تبدَّى في قوله: [3] [البسيط]

وَالفَوزُ فِي أمَّةٍ ضَوءُ الوُضُوءِ لَهَا قَدْ زَانَهَا غُرَرٌ منهُ وتَحْجيلُ

ففي موقف يفاضل فيه بين أمة النبي ﷺ وغيرها من الأمم، إذ خُصُّوا بالغُرَرِ المحجَّلين وهو لمعـان في جبهة الرَّأسِ والرِّجل لخصوص الوضوء بالأمة المحمدية، يستلهم ما ورد في المتناص معه بطريـق الإشـارة الموحية، منْ حديث أَبِي هُرَيْرَةَ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ ﷺ:"إِنَّ أُمَّتِي يُدْعَوْنَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ غُرًّا مُحَجَّلِينَ مِنْ آثَارِ الْوُضُوءِ فَمَنْ اسْتَطَاعَ مِنْكُمْ أَنْ يُطِيلَ غُرَّتَهُ فَلْيَفْعَلْ"[4]، واستعار صفة الغرِّ المحجَّلين للجَمَال والشُّهرة وطيب الذكر والمراد نور كائن في وجوه نور أمة النبي ﷺ لغرض مدح الأمة والإشادة بمنزلة أهلها.

ويجتر حديث جَابِرٍ عَنْ رَسُولِ اللَّهِ ﷺ أَنَّهُ قَالَ:"لِكُلِّ دَاءٍ دَوَاءٌ، فَإِذَا أُصِيبَ دَوَاءُ الدَّاءِ بَرَأَ بِإِذْنِ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ"[5]، فاقتبس نص الحديث وصرَّح بمدلوله وهو الدعوة إلى التداوي، يقول: [6] [الخفيف]

كُلُّ داءٍ لَـهُ دواءٌ فَعَجِّـلْ بِمُدَاوَاةِ دَاءِ عُضْوٍ خَطِيرِ

و يتكئ في قوله: [7] [السريع]

وَكَيفَ يَخْلُو الطِّفْلُ مِنْ فِطْنَةٍ وَكُلُّ مَولُودٍ عَلَى الفِطْرَه

على حديث أَبِي هُرَيْرَةَ ﷺالمروي عن النَّبِيِّ ﷺ:" كُلُّ مَوْلُودٍ يُولَدُ عَلَى الْفِطْرَةِ فَأَبَوَاهُ يُهَوِّدَانِهِ أَوْ يُنَصِّرَانِهِ أَوْ يُمَجِّسَانِهِ كَمَثَلِ البَهِيمَةِ تُنتجُ البَهِيمَةَ هَل تَرَى فِيهَا جَدعَاءَ" [8]، وفي مضمونه إشارة إلى أن الإنسان يولد نقيا كالورقة البيضاء، وإنما الخواص كلها مكتسبة مثل الدِّين وغيره.

وظّف معنىً موجزا منقوص المتن، مباشرا، ليحصُلَ التلازم بين خِلقتين، وجاء هذا المعنى ماثلا في آلية التناص وهي: جناس التصحيف، وقد تساوتا عنده (الفطرة)، و(الفطنة) معنويا، ويحيل إلى معنى الحديث

(1) الحافظ ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، المرجع السابق، ج10، ص237.

(2) سورة الرحمن: الآية 3- 4

(3) الديوان، ص 173

(4) ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، المرجع السابق، ج1، ص235.

(5) مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، باب السلام، المرجع السابق، ج1، ص 1050.

(6) الديوان، ص 108

(7) نفسه، ص 119

(8) الحافظ ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، المرجع السابق، ج3، ص246.

بطريقة مباشرة لا يجد القارئ حاجزا يمنعه من التقاطه بحسن الإصغاء؛ لأن مدلول الكلام عن فطرة الإسلام، بحيث تكشف البنية العميقة الواحدة للفطرة الإنسانية المعبرة عن الحقيقة وهي إثبات صفة المسلم مجسدة في الكياسة والفطنة.

ويقف موقف شكوى من حال الأدباء بما يُؤلِّفونه؛ شعراء كانوا أو غيرهم وهم جلساء سوء لبذاءة في إبداعهم يقول: (1) [الطويل]

وَرُبَّ أَدِيبٍ ذِي لِسانٍ كَمِبْرَدٍ   بَدَا مِنْ فَمٍ كَالكِيرِ أَوْ هُوَ كِيرُ

يلمِّح بشأنهم بما يُدلُون به من قول، يكشف عن قِصَر في إبداعهم وبذاءة في معاملاتهم إلى حديث النبي ﷺ " إِنَّما مثلُ الجَليس الصَّالِح وجَليسِ السُّوء كَحَامِل المِسك ونَافِخِ الكِيرِ؛ فَحَامِلُ المِسكِ إِمَّا أَن يُحْذِيك، وإما أن تجد منه ريحاً طيبة، ونافخ الكير إما أن يحرق ثيابك وإما أن تجد منه ريحاً منتنة" فجعل التعامل مع تلك الفئة، باعتبارها جليسة سوء، كحال من يتعامل مع نافخ الكير، في نص الحديث.

ويشبه البوصيري الضعف والوهن الحاصل للمرتاب بمثابة الغُثاء الذي لا يبقى إذا جرفته سيول قوية لخِفَّته، ويقصد الحجج القوية الدامغة يقول: (2) [الخفيف]

وَتَحَدَّى فَارتَابَ كُلُّ مُرِيبٍ   أَوَ يَبقَى مَعَ السُّيُولِ الغُثاءُ؟

فيستدعي نزرا يسيرا من نصِّ حديث ثوبان عن رسول الله ﷺ قال:"يُوشِكُ الأُمَمُ أَن تَدَاعَى عَلَيكُم كَمَا تَدَاعَى الأَكَلَةُ إِلَى قَصعَتِهَا"، فقال قائل: ومن قِلَّةٍ نَحنُ يَومَئِذٍ؟ قَالَ: "بَل أَنتُم يَومَئِذٍ كَثِير، وَلكِنكُم غثاء كغثاء السيل، وليترعنَّ الله من صدور عدوِّكمُ المهابة منكم وليقذفَنَّ في قلوبكم الوهْنَ"، فقال قائلٌ: يا رسولَ الله وما الوهْن؟ قال: "حبُّ الدُّنيَا، وَكَرَاهيةُ الموت"(3).

قامت العلاقة بين النصين على فكرة التمكين للحق واليقين. وقد أفاد البوصيري من معنى التمكين كفعل يحمل كثافة تتمثل في الإفادة من المخزون الثقافي الديني إلا أنه لم يجتره، وإنما أعاد توظيفه ضمن حقل ديني جديد (الحديث السابق)، ولغرض يراه الشاعر ضرورياً لبسط فكرته المطروحة أو بلورة رؤيته فيما يراه منسجماً مع إشادته بممدوحه ﷺ المؤيد بالبراهين الساطعة والمعاني البليغة التي تدحض شبهات المتقوِّلين وتنفي مزاعمهم وتُرَّهاتهم، يستدعي هذه الحالة في الأمة، ليقارن بينها وبين من يأخذ بيدها؛ يستعير الحق المبين للسُّيول في قوتها وللغثاء الضعف والوهن.

تناصٌّ بقدر ما فيه تحذير من الخوض في الباطل فهو يدعو إلى نبذ هذا العامل والأخذ بأسباب القوة والتمكين، فسياق الحديث جاء يحرص على شحذ الهمم، والترغيب في الحرص على الأخذ بأسباب النجاح وهي طريق السلف، أما النص الحاضر فيسُوق لنا ما غرضه نفي حصول الضلال حين جاء الحق والحجة القاطعة وزهق الباطل وأهله، أما إضافة الغثاء للسيل وهو مفرد، فقد أخذ منحيان: للدلالة على جماعة غير

(1) الديوان، ص 100

(2) نفسه، ص06

(3) أبو داود، عون المعبود شرح السنن، تح: عبد الرحمن محمد عثمان، ج11، المكتبة السلفية – المدينة المنورة، ط2، 1969، ص404

فاعلة في النص السابق -ذمّ-، وللدلالة على القوة والتمكين في النص اللاحق حيث جمع لفظ - السيول- ليدل على الغلبة والقهر- المدح والإشادة - من مفرد علم وهو خير الخلق الرسولﷺ.

ويستحضر الشاعر نصَّ حديث نبوي في قوله[1] [الخفيف]

وَيَدُلُّ الورَى علَى اللهِ بـالتَّوْ   حيدِ وَهْوَ المَحَجَّةُ البَيْـضاءُ

يروي الْعِرْبَاضَ بْنَ سَارِيَةَ عن النبي ﷺ قوله: "قَدْ تَرَكْتُكُمْ عَلَى الْبَيْضَاءِ لَيْلُهَا كَنَهَارِهَا لَا يَزِيغُ عَنْهَا بَعْدِي إِلَّا هَالِكٌ مَنْ يَعِشْ مِنْكُمْ فَسَيَرَى اخْتِلَافًا كَثِيرًا" [2]، على شكل تضمين مستوفٍ دلالة الحديث حيث أخذ لفظة "البيضاء" وهي المِلَّة والحجة الواضحة، و لم يُضِف البوصيري جديدا، بل اكتفى بجزء من الحديث دون تحويرٍ من شأنه تحريك الخيال وبناء صورة شعرية.

ومثل ذلك في معرض نزَّه فيه نفسه عن اللهو واللعب، يقول البوصيري: [3] [الكامل]

أعْرَضْتُ عَنْ لَهْوِ الحَدِيثِ وقُلْتُ يَا   مَدْحَ الوَرَى عنِّي فَمَا أَنَا مِنْ دَدِ[4]

يوظِّف تناصا يتآلف فيه مع جامع معنى حديث النبي ﷺ "لَستُ مِن دَدٍ ولا الدّدُ منّي"[5]، وتنكير "الدَّد" في الأُولى للتعميم، وتعريفه في الثانية لعهده بالذكر، فإذا كان نصُّ الحديث نزَّه قائله عن جماع اللهو واللعب، إذ ليس من الباطل في شيء، فإنَّ ملفوظَ الشاعر ينزِّه فيه مديحَه الرسولَ ﷺ فيعلو وينأى به عن مدح كلِّ الورى، فالمتعلّق "عنِّي" إيجاز دلَّ على محذوف فعل الأمر"ابتعدْ"، في إشارة إلى تمام إخلاصه لممدوحه؛ فقد استعار البوصيري منه اللفظ، وغاير في المعنى فكلاهما في المديح.

انفتح المتن على المشهور من الأحاديث النبوية ليتشرب منها قوة وأصالة وقدسية نابعة من منزلتها، يستدرج المتلقي بها ويخرج بالتناص معها إلى قضايا ذات رؤية جماعية وبعدٍ قومي يحسن بها بسط التجارب المرتبطة بالشاعر وبالواقع المعيش في بيئته.

(1) الديوان، ص06

(2) الإمام أحمد، مسند الإمام، عن الْعِرْبَاضَ بْنَ سَارِيَةَ عن النبي، ج4، ص126.

(3) الديوان، ص 79

(4) الدَّد: اللهوُ واللعب، انظر لسان العرب، مادة - دَدَا

(5) ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، والبيهقي في الآداب عن أنس بن مالك، والطبراني عن معاوية بإسناد صحيح، أنظر الجامع الصغير للسيوطي.

ثانيا : التناص الأدبي:

لقد وجد البوصيري في ينابيع الأدب العربي القديم منهلا عذبا الْتذَّ بوروده، فهو معين لا ينضب، وشاربه لا يظمأ، لقد طابت نفسه حين تلمس في تراث أجداده صدى لتجاربه، انساب الصدى الماضي في الماثل، لأن حكم الوراثة واجب مقدس لا بد من الاعتراف به.

يعد الأدب العربي مصدراً من مصادر ثقافة البوصيري، حيث يتناصّ مع نصوص عديدة عربية قديمة تباينت بين نصوص شعرية وأمثال عربية وشخصيات دينية وأدبية.

أ) التناص مع الشعر العربي:

تجلَّت الظاهرة في الشعر القديم (الجاهلي إلى العباسي) على نطاق مواز، حيث ضمن البوصيري ديوانه أصوات الماضين مُقِرًّا بالاستمرارية ودوافعها، "فالشاعر المعاصر الذي استقر في وعيه أنَّه ثمرة الماضي كلِّهِ بكلِّ أطيافه، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لا بد أن يحدث بين بعضها بعضا تآلف وتجاوب، قد وجد في أصوات الآخرين تأكيدا لصوته من جهة، وتجسيدا لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، وهو يضمّن شعرَه كلامَ الآخرين في نصّه، إشعارا بذلك التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان"(1).

اتخذ البوصيري من الموروث الشعري الجاهلي محوَرًا حافظ فيه على بنيته ومعناه، وحَوَّر فيه بشكل لم يمسّ جوهره عموما، وسنبدأ بأول تناص موغل في الشهرة وهو قوله: (2): [الطويل]

وَمِنهُـــمْ أُنـــاسٌ يُظْهِرونَ مَوَدَّتي   وبُغضُهُمُ لِي مِنْ قِفَا نَبكِ أَشهَرُ

فقد ضمَّن في ملفوظه الشعري جملة "قِفَا نَبْكِ" تضمينًا حرفيًّا من شأنه جعل الذاكرة القرائية تنفـــتح على الذاكرة الشعرية لترسم معالم شهرة المعلقات وعلى الخصوص- معلَّقة امرئ القيس- التي تبوأت مترلة في الجودة والتي قال امرؤ القيس في مطلعها: (3) [الطويل]

قِفَا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَترِلِ   بِسِقْطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخولِ فَحَومَلِ

يستدعي نص البوصيري ملامح بيئة تضطغن بالحقد والعداوة، ونصا تراثيا ممثلا في مقدمة معلقة امرئ القيس بما حوته من مدلولات، ولئن عُرِفَت المعلَّقة بتفرُّدها فقد أراد البوصيري غرضًا مخالفًا وهو ذمُّ مبغِضيه حين شهَّر ببغضهم وفضحهم، وقد يجبر القارئ على التفاعل مع روح المقدمة، حيث ينشد البكاء على زمن غلبت فيه البغضاء والنفاق على روح المودة والرضى، وتنازعه حالة شعورية مكّنته من ذكر الموروث الذي طفا إلى سطح الحاضر الموبوء بصنوف من الأحقاد، بعد أن كان مختزنا في ذاكرة الشاعر .

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر- قضاياه ظواهره الفنية والمعنوية - منشورات جامعة البعث دار الثقافة ص: 311

(2) الديوان، ص 116

(3) امرؤ القيس، الديوان، المرجع السابق، ص 08

ونلاحظ البوصيري وهو يطلع وزيره بممارسات المسؤولين يقول: [1] [الوافر]

فَخُذْ أَخْبَارَهُمْ مِنِّي شِفاهًا   وَأَنْظِرْنِي لأُخْبِرَكَ اليَقِينَـــا

فنستحضر معلقة عمرو بن كلثوم في قوله: [2] [الوافر]

أَبا هِندٍ فَلا تَعجَل عَلَينا   وَأَنظِرنا نُخَبِّركَ اليَقينـــا

فالبيتان نبتا من حقل دلالي واحد، فالتقيا في الدلالة الشعرية على نحو عكسي؛ نادى عمرو بن كلثوم ملك الحيرة بمسحة فخر توحي بالقدرة على صنع المجد في وقت كان خطاب البوصيري مشبعا بالحسرة والشكوى من استبداد المستخدمين، يخاطب وزيره ملتمسا منه رفع الظلم الذي سَامَه وقومه.

وكان التفاعل جليا في لفظ الإنظار الذي اختلف مدلوله تبعا لحالة كلا الشاعرين (المجد- الغلبة والخبر اليقين الحاصل، أما الضمير؛ فبين متكلم فرد مغلوب، ومتحدث باسم الجماعة قرائن من شأنها تحوير الدلالة ونقل الشحنة من ظرف إلى نقيضه.

يحتذي الشاعر معنى وسياق قول أبي طالب وقد غضب لعثمان بن مظعون الجمحي حين عذبته قريش، وقد عبر عن سفاهة قوم مارسوا أساليب الظلم يقول [3]: [البسيط]

أَمِّن تَـــذَكُّرِ أَقوامٍ ذَوي سَفَـــهٍ   يَغشَونَ بِالظُلْمِ مَن يَدعو إِلى الدِّينِ

فإن البوصيري في قوله [4] : [البسيط]

أمِنْ تَذَكُّرِ جِـــيران بِـــذِي سَلَمِ   مَزَجْـــتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

ينساق مع البناء الفني المستهل بهمزة الاستفهام وفعل التذكُّر الذي يوحي بالمعاناة من فراق الأصحاب، ليخالف الغرض الذي انتقل فيه من العتاب إلى المديح في دلالة جديدة صنعتها لفظة "الجيران" التي توحي بالقرابة وحسن المعاشرة،

وإذا كان خالف الغرض فلا غرابة إذا طال الأمر المنهج التقليدي في مطالع القصائد، فقصيدة كعبِ بنِ زهيرٍ نموذج لذلك، وكانت معلما شاهدا على طريق المعارضة الصريحة يقول البوصيري[5]: [البسيط]

إِلَى مَتَى أنتَ باللَّذَّاتِ مَشغُولُ   وَأنتَ عَن كُلِّ مَا قَدَّمْتَ مَسؤُولُ

وقد قال كعب بن زهير قبله [6]: [البسيط]

بَانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ   مُتَيَّمٌ إِثرَهَا لَم يُجزَ مَكبُولُ

(1) الديوان، ص 218

(2) عمرو بن كلثوم، الديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص71

(3) أبو طالب، الديوان، تح: محمد حسن آل ياسين، دار ومكتبة الهلال، ط1، 2000، ص344

(4) الديوان، ص 190

(5) نفسه، ص172

(6) كعب بن زهير، الديوان، المرجع السابق، ص26

حين بدئت قصيدة كعب– البردة– بمقدمة غزلية، كانت الأخرى نسيبا نبويًّا تحقَّق فيه الارتحال المكاني إلى الوطن المركز"البقاع المقدسة" فالرحلة مقدسة هي سبيل لذكر المحبوب والتوحُّد فيه بحثا عن الخلاص وتمهيدا بدخول فضاء المديح وبسط المشاعر، ولما عدَّد كعب خصال النبيﷺ الخلقية لم يخرج بها عن الآدمية والطبيعة البشرية، حيث أَلبَسَ البوصيري ممدوحَهُ ثوبَ الكمال والمثالية فمنحه الخوارق والمعجزات ما يكلل له النصر على قوى الشر، وإذ يخلص كعب إلى مدح الصحابة يعبر البوصيري بوعي جماعي فيرسم صورة الفقير إلى الغفران مشهرا بتقصيره.

صورة التناص ههنا حاكت مثالا قديما، فحاولت إثبات الذات الشعرية الملحة على مجاراة المشهورين وحققت فيه حضورا فنيًّا من حيث العناصر الإيقاعية والتركيبية، ودلاليا لما حملته من تعبير عن اختلاف ظروف إنتاج القصيدتين فجسد النص السابق بداية الدعوة حقق الفرد توازنه فيها، في حينٍ أومأ النص اللاحق إلى تمزُّق الخلافة العربية وتشتت البُنَى الاجتماعية، فعبر البوصيري من حيث هو فرد فاعل في أمته عن أزمة عصره ومجتمعه.

وبقراءة مطلع البردة يقول البوصيري محذِّرا من هوى النفس وداعيًا إلى كبح جماح غوايتها(1): [البسيط]

والنَّفْسُ كالطِّفْلِ إنْ تُهْمِلْهُ شَبَّ عَلَى حُبِّ الرَّضاعِ وإنْ تَفْطِمهُ يَنْفَطِمِ

نجده يمتص مدلول بيت يعد من عيون الحكم التي نطقت بها العرب وهو لأبي ذؤيب الهذلي الذي يقول :(2) [الكامل]

وَالنَّفسُ راغِبَةٌ إذا رَغَّبتَهَـا فَإِذَا تُرَدُّ إِلى قَليلٍ تَقنَـعُ

في البيت الحاضر صورة تشبيه ظاهر رسَّخ درسًا وعبرةً، فتشبيه النفس بالطفل في هذا الصدد برهان ساطع على ضعفها أمام المغريات واستسلامها لبريقها المتزايد، والحلُّ الأمثل لردعها هو تجنيبُها هوَاهَا، لأنه متى استَحكَم قتل صاحبه أو أعابه. لكنه ورد في النص السابق "الهذلي" في صورة استعارة مكنية حذف المشبه به وترك اللازم وهو الرغبة والقدرة على التكيف والتعالق بين النصين هو تقديم تلك الصورة التشبيهية الرائعة التي تجسد تمكن العادات من أصحابها.

ويحيل البوصيري قارئه إلى بيت آخر لأبي ذؤيب (3): [الكامل]

وَإِذَا المَنِيَّةُ أَنـشَبَت أَظفَارَهَـا أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَـعُ

فإذا فُجع أبو ذؤيب في أولاده و لم يستطع دفع الضُّرِّ عنهم، فإن ملفوظَ البوصَيري قد اشتغل علـى الاستعارة "أنشبت أظفارها"، وعبَّر بالفعل"تنشب" الذي جاء بصيغة المضارع، إمعانا في بسط السيطرة التي عَدِمَهَا المشركون في حربهم.

---

(1) الديوان، ص 191

(2) أبو ذؤيب وساعد بن جؤية: ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية القاهرة، ق2، ط2، 1995، ص 03

(3) أبو ذؤيب، المرجع السابق ص 03

فيقول[1]: [الكامل]

غالَتْ بُغاثَهُمُ بُـــزَاةُ كَرِيهَـــةٍ أظفارُها في كل صَيْدٍ تَنْشَبُ

ويوظِّف الشَّاعر هذا التناص في صورة لا تختلف في الشدّة والقوة من الصُّورة الهذليّة، يؤجج بها نار الثورة ضد المشركين ليرسم لهم حتمية الموت الذي حاق بهم، في أجواء استدعت في ذهنه وضع الهذلي الذي لم يجد رادًّا لما سيصيبه، فنطق بقصيدة كلُّها حكما وأقوال وأمثالٌ تحمل أبعاداً فكريّةً وفلسفيّة عميقةً حول جدلية الحياة وحتمية الموت.

ويقرأ البوصيري نصَّ الحطيئة ليحيل معناه محافظا على إطاره الدلالي بلا حياد عن السياق الأصل، وهو في هذا المقام يظهر الفاقة وقلَّة ذات اليد، فيقول[2]: [الخفيف]

وَكَزُغْبِ القَطَا وَرائي فِرَاخٌ مِن إنَاثٍ أَعُولُهُم وَذُكُورِ

وحين يصرِّحُ بملفوظ "الفراخ" يرتقى بالنَّص السّابق مغيِّرا في صورته الكنائية، وهي شدة الفاقة الـــتي فرضتها كثرة الأولاد، فإذا كان الحُطيئة حين يقول [3]: [البسيط]

مَاذَا تَقُولُ لأَفرَاخٍ بِذي مَرَخٍ حُمْرِ الحَوَاصِلِ لاَ مَاءٌ وَلاَ شَجَرُ

في مقام استعطاف الخليفة عمر، بعد أن دفعه سلوكه (هجاء الزبرقان) إلى السِّجن، فإنَّ البوصيري حبس عن العمل حين أقعدته ممارسات المستخدمين، فناسب وضعه توظيف جمع الكثرة "فراخ" بدل جمع القلة في النض السابق"أفراخ" أما الزغب والحمر المتعلقتان بالحواصل فدلالة على تفاوت في السن؛ فمن يملك زغبا أبلغ ممَّن عدِمه. فقامت العلاقة يسن النضست على فكرة الاستعطاف وإظهار الحاجة إلى المساعدة.

ورأى البوصيري أن تجسيد صورة القدوة والأسوة مطلب، إذ لا ينبغي لعاقل يسدي النصيحة لغيره وهو أبعد ما يكون منها، فهو عين المنكر، يقول: [4] [البسيط]

أَمَرْتُكَ الخَيْرَ لكنْ ما ائْتَمَرْتُ به وما اسْتَقَمْتُ فما قَوْلِي لَكَ اسْتَقِمِ

فـــ"من جمال النقد؛ وثوق الناقد في رأيه وصحَّة قوله وفاعليته في تحقيق النقد، وتطبيقه على الذات قبل الآخرين"[5]، وللتعبير عن هذه الفكرة، امتص ملفوظ أبي الأسود الدؤلي الذي يقول[6]: [الكامل]

لا تَنهَ عَن خُلُقٍ وَتَأتِيَ مِثلَهُ عارٌ عَلَيكَ إِذا فَعَلتَ عَظيمُ

(1) الديوان، ص 47

(2) نفسه، ص 108

(3) الحطيئة، الديوان، شر: حمدو طماس، دار المعرفة – بيروت- ط2، 2005، ص 66

(4) الديوان، ص 192

(5) ياسين الأيوبي، آفاق الشعر في العصر المملوكي، المرجع السابق، ص473.

(6) أبو الأسود الدؤلي، الديوان، تح: محمد حسن آل ياسين- دار ومكتبة الهلال، ط2، 1998، ص 404

فإذا كان النص السابق اعتمد الأسلوب المباشر الصريح من نهيٍ" لا تَنهَ "وزجرٍ "عارٌ"، فإن البوصيري استَتَر وتحفَّظ على نفسه وعلى القارئ، وجعل نفسه موعوظا قبل أن يكون واعظا، ومنقودا متعلما قبل أن يكون ناقدا عالما، وممرغا في الخطايا قبل اعتلاء المنابر يزجر عنها، أليست هذه ذروة المسؤولية.

وفي معرض مديحه الرسول الأكرم ﷺ يقول[1]: [البسيط]

نَبِيُّنَا الآمِرُ النَّــاهِي فلاَ أَحَــدٌ أَبَرَّ فِي قَوْلِ لاَ مِنْهُ وَلاَ نَعَمِ

جاء امتصاص الشاعر بالتفاتة ذكية إلى معنى شعري موروث للفرزدق يقول فيه: [2] [البسيط]

مَا قَالَ لاَ قَطٌّ إِلاَّ في تَشَهُّدِهِ لَوْلا التَّشَهُّدُ كَانَتْ لاَؤهُ نَعَمُ

فيختصُّ هذه المقولة المستمدة من قول"لا إله إلا الله"، وترتكز في ذهنه صفة الممدوح على بن الحسين وعدم قوله لا للسائل، وعدم لفظها إلا في التَّشهد الذي يتوجب قولها فيه، بحيث لولاه- التشهد- ما ذكرها، وهنا يتجلى المعادل الموضوعي في غرض المدح؛ فالفرزدق يمدح عليًّا بن الحسين، في حين مديح البوصيري كان في النبي ﷺ.

استند البوصيري إلى التراث العربي (العصر العباسي) معترفا بغناه، فاغترف من مخزونه الفكري وتفاعلت مخيلته مع مادته، فتح أفقا تناصيا امتزج فيه قديم أمته بحديدها، من أبرز ما نمثل لذلك قوله في مطلع البردة [3] : [البسيط]

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِــيران بِــذِي سَلَمِ مَزَجْــتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

إذ تناصَّ من طريق المعارضة مع ميمية أبي تمام التي يقول في مطلعها[4]: [البسيط]

سَلِّم عَلَى الرَّبعِ مِن سَلمَى بِــذِي سَلَمٍ عَليهِ وَسْمٌ مِنَ الأَيَّامِ وَالقِدَم

استوحى نبرتها الموسيقية وقافيتها وحركة رويها وإطارها العام، مع اختلاف في الغرض والمضمون، فذكر المكان تعريض بالبكاء على طلل رمزي، "ذي سلم" وهو محل الممدوح محمد ﷺ وصحبه أدعى لبسط موضوع المدح والنسيب على عادة أصحاب المقدمات.

فقد وفَّر كلاَ الشاعرين للمطلع ما يسمى في علم البديع براعة الاستهلال؛(مطلع مصرع، يحدث إيقاعًا لذيذًا آسرًا في المتلقي، وتمام معناه، مستقل بلفظه عن غيره)، أما الدلالة الجديدة فهي سمو الغرض المتمثل في المديح النبوي، عكس ما صرح به في النص الغائب بملفوظ الغزل"سلمى".

---

(1) الديوان، ص 193

(2) الفرزدق، الديوان، شر: على فاعور، دار الكتب العلمية-بيروت- ط1، 1987، ص 512

(3) الديوان، ص 190

(4) أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، مج3، ط5، ص 137

لا يبرح تفاعل البوصيري مع النصوص السابقة؛ حيث ضمّن جزءا من نص سابق بدمجه في النص الحاضر لإثراء دلالته وهي نفاذ أمر الله في المخلوقات كقوله[1]: [الكامل]

وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ فِتْنَةَ مَعْشَرٍ وَأَضَلَّهُمْ رَأَوُا القَبِيحَ جَمِيلاَ

حيث انفتح وترسَّب مدلوله على بيت أبي تمام الذي يقول[2]: [الكامل]

وَإِذَا أَرَادَ اللَهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ طُوِيَت أَتَاحَ لَهَا لِسَانَ حَسُودِ

فجعل نشر الفضيلة في النص الغائب موطئا لبسط نقيضها وهي الفتن التي تحصل من تزيين سوء الأعمال فتُرى صالحة في ظنِّ صاحبها، فكما زيّن الله سوءَ العمل لصاحبه فيراه حسنا، صيّر الحسد لصاحبه نقمة عليه ينعَم بها غيره إذ أعلمهم بظلمه وجعلهم يزدادون اكتسابا للمعالي. والعلاقة بين النصين مبنية على الإرادة النافذة في إبرام أمر الله في الفتن وفي الخير والنعم وطريقة نفاذ تلك الأقدار.

ويقرع سمعنا ونحن نقرأ للبوصيري قوله[3]: [الخفيف]

رَقَّ لَفْظاً وراق معنىً فجاءَتْ في حُلاَهَا وحَلْيِها الخَنْسَاءُ

فيجبر الذاكرة على استحضار بيت ابن الرومي الذي يتقاطع معه في الدلالة والإشارة، فالتعالق بين البيتين قائم على باب التقديم والتأخير في شطر واحد، فالرقَّة في اللفظ، ما تستحليه النفوس باطنا وتميل إليه ولا تمل من تكراره ورقة المعنى صفاؤه، ومعاني القرآن لا فيها تخليط ولا هذيان وليس فيه ما يستبشع من المعاني، ولا مبرر له ما دام الترتيب لم يغير في الوزن ولا في الإيقاع يقول ابن الرومي[4]: [الخفيف]

ذُو قَوَافٍ كَأَنَّها حَلَقُ الأصْـ ـداغِ في البِيضِ مِن خُدُودِ الغَوَانِي

رَاقَ معنىً وَرَقَّ لَفْظاً فَيَحْكِي رَائقَ الخَمرِ فِي رَقِيقِ الصِّحَانِ

لا يزال حضور التراث الأدبي قويا في شعر البوصيري، إذ يجد القارئ تداخلا مباشرا أو غير مباشر لأكثر من نص لعديد الشعراء في عصور مختلفة تأثر الشاعر بها واستحضر جانبا منها، وانحرف بدلالات جديدة يولدها من تفاعل نصوصه معها مظهرا كفاءته ومقدرته على تحوير الدلالة وتغيير المضمون.

نمثل بصورة أخرى قام البوصيري فيها بعملية احترافية فنية، استدعى من خلالها الصور المركبة من النص المرجعي وحوَّر معناها ليحقِّق مقصده منها، فضمَّن من بيت المتنبي الطرف الأول من الصورة وأعاد إنتاجه بطريقة فنية مخالفة فقال وأجَاد[5]: [البسيط]

وَلاَ أَعَدَّتْ مِنَ الفِعْلِ الجَمِيلِ قِرَى ضَيفٍ أَلَمَّ بِرَأْسِي غيرَ مُحْتَشِمِ

---

(1) الديوان، ص 128

(2) أبو تمام، الديوان، مصدرسابق، مج1، ط5، ص 159

(3) الديوان، ص 13

(4)ابن الرومي، الديوان، شر: أحمد حسن بسج دار الكتب العلمية -بيروت- ج3، ط3، 2002، ص 429

(5) الديوان، ص 191

وإذ يحافظ الشاعر البوصيري على المعادل الكنائي "الشَّيب" فقد حوَّل في معناه، ففي وقت أجـــرى المتنبي الموازنة بين السَّيف والشَّيب، وفضَّل فِعل السَّيف بالشَّعر على فعل الشَّيب لأن الشَّيب يبيِّـــضه، وذاك أقبح ألوان الشَّعر، ولذلك سنَّ تغييره بالحمرة، والسيف يُكسِبه حمرة(1)، كان الشَّيب ضيفا خفيفـــا علـــى البوصيري فوقَّره، يقول المتنبي (2): [البسيط]

ضَيفٌ أَلَمَّ بِرَأسي غَيرَ مُحتَشِمِ   وَالسَيفُ أَحسَنُ فِعلاً مِنهُ بِاللِّمَمِ

فالنصان تعالقا في الموضوع وتخالفا في الانتقال من مقام المعاتبة والمفاضلة بداعي الفخر وتقديس القوة الذي عرف به المتنبي، إلى جو الإكبار والتعظيم لمترلة الشيب والتعريض بالكِبَر إشعارا بقرب الأجل الـــذي ساقه البوصيري في نصه الحاضر.

ويقول البوصيري : (3) [الوافر]

وَصَفْتُ شَمَائِلاً مِنهُ حِسَاناً   فَمَا أَدرِي أَمَدحٌ أمْ نَسيبُ

يحيلنا بهذا التناص الاستفهامي إلى نموذج بناء القصائد واستهلالها بالنسيب والمدح، فيتداخل مع بيت المتنبي في بسط هذه الفكرة ويمتص معناه؛ يقول المتنبي(4): [الطويل]

إِذا كانَ مَدحٌ فَالنَّسيبُ المُقَدَّمُ   أَكُلُّ فَصيحٍ قالَ شِعراً مُتَيَّمُ

ما توخاه البوصيري هو فكرة الإفاضة في المديح لعظم الممدوح فذكر صفاته الخُلُقية والخَلقية، وإن كان فيه نسيب فهو نسيب نبوي؛ غزل يصدَّر به المديح، يخرج فيه الناظم متأدِّبا مطرَبًا يطرح محاسن المرد والتغزل... (5)، فمحمدﷺ حبُّه أَولَى من غيره ولا مجال للخوض في مسألة من هو الأحق بالتقديم لأن الممدوح واحد لا ينازع.

وربما نظر البوصيري إلى بيت آخر للمتنبي القائل(6) [الطويل]

أَأُحِبُّهُ وَأُحِـــــبُّ فيهِ مَلامَةً   إِنَّ المَلامَةَ فيهِ مِن أَعدائِهِ

والذي أنكر فيه جمعه بين حبِّه الحبيب وبين النهي عن سماع من يلومه في حبِّه، ليؤكد ضمنيا معاداة هذا اللائم لأنه لم يكن منصفا في موقفه، فأنشأ يقول(7): [الطويل]

يَا لاَئِمِي في الهَوَى العُذْرِيِّ مَعْذِرَةً   مِنِّي إليكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلُمِ

وهو بدوره ينكر ويطالب بالإنصاف في الحكم إذ الأمر يتعلق بخير الخلق، ويعذره في حكمه.

---

(1) عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة، ج8، ط4، 2000، ص242

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان، المرجع السابق، ج4، ص34

(3) الديوان، ص35

(4) أبو الطيب المتنبي، الديوان، المرجع السابق، ج3، ص350

(5) انظر: ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، بيروت، ط1، 1987، ج1، ص36

(6) أبو الطيب المتنبي، الديوان، المرجع السابق، ج1، ص04

(7) الديوان، ص 191

وربما تدلى بتناصه مع بيت المتنبي السابق حين يقول(1): [الكامل]

أَأُحِبُّهُ وَأَمَلٌّ مِن ذِكرِي لَـهُ لَيسَ المُحِبُّ لِمَنْ يُحِبُّ مَلُولاَ

فالمحبة هي مركز التناص، والتنازع بين النصين السابق واللاحق حول الملامة فيه والتي تقتضي وجود مجرِّح في هذا الحبيب إلا أن الحبيب الذي رصده البوصيري ينفي وجود الملل في حبه، فضلا عن من يمل في المبالغة في حبه، كيف والأمر بتعلق بالرسول الموجب الاتباع والطاعة التي تقتضي المحبة الخالصة.

وتناصّ البوصيري مع بيت المتنبي ممتصا معناه في قوله(2): [الخفيف]

وإذا حَـلَّتِ الْهِـدَايَةُ قَلْـبًا نَشِطَتْ فِي العِبَادَةِ الأَعضَاءُ

لقد ذكر الهداية التي تنير القلب وتملكه وتأسره فيكون خادما لها ملبِّيا لطموحها، يحـثُّ الخـدمُ – الأعضاءَ- على المُضِيِّ في تقديم ما يقابلها فتزهو النفس وتعظم، وربما عاد عليهـا النـشاط بالتعـب لأن المرغوب لا تسعه طاقة الراغب، والهِمَّة العاليةُ من رُزِقَها عُذِّب بمقدار علُوِّها كما يرى ابن الجوزي(3)، فبين نص البوصيري ونص المتنبي الذي يقول فيه(4): [الخفيف]

وَإذا كـانَتِ النُّفُـوسُ كِبَـاراً تَعِبَـت فِـي مُرادِهَا الأَجْسَامُ

تتجلى روابط شتى؛ ذُكر السبب وهو نور الإيمان، ومحلُّه وهو القلب، والباعثُ عليه، وصلاحُ الجسم بصلاح القلب، والقلب خَدَمُه الأَعضَاء، وكأنِّي بنصِّ البوصيري قد انسلخ من حديث "الإيمان ما وقـر في القلب وصدقه العمل" لكن المتنبي أوسع المجال بشيء من البلاغة المستفيضة محملة بالمجاز المرسل؛ فالنفوس لا تكبُرُ بل المقصود الهمم العظام، وتحصيل مُرادها بقدر ما فيها من عظمة، فناسب ذكرها بصيغة جمع الكثرة، والتعب مسبب عن النشاط، أما الأجسام فالمقصود من ورائها أعضاؤها إذ هي العاملة النشطة فذكر الكل وأراد أجزاؤه وهي الأعضاء. فالنَّفس تعظُم بالهداية التي تتطلب البَذْلَ في تحصيل المراد ولا ترضى بالدونيـة فتطلب معالي الأمور، والبيتان من وسائط القلائد، زادهما حسن النسق بينهما ووزنُهُمَا وهو بحر الخفيف.

كما تكشف لنا عديد الأبيات في تعالقها مع نصوص سابقة عن رغبة جامحة في المحاكاة، وحضور شعري قوي يكشف عن ذيوع بلغته تلك المتناصات، فنقرأ هذا البيت للبوصيري: (5): [الطويل]

يُضـيءُ مُحيَّـاهُ كـأنَّ ثَنَاءَهُ إِلَى الصُّبْحِ سَارٍ أَوْ إِلى النَّجْمِ صاعدُ

للوهلة الأولى نحسّ بصدى شطر بيت المتنبي يتردَّد جانبه يقول(6): [الطويل]

وَأَقبَلَ يَمشي في البِساطِ فَما دَرى إِلى البَحرِ يَسعى أَم إِلى البَدرِ يَرتَقي

---

(1) الديوان، ص 170

(2) الديوان، ص 04

(3) ابن الجوزي، صيد الخاطر، تح: عبد القادر أحمد عطا دار الكتب العلمية -بيروت- ط1، 1992، ص 465

(4) أبو الطيب المتنبي، الديوان، المرجع السابق، ج3، ص 345

(5) الديوان، ص 59

(6) أبو الطيب المتنبي، الديوان، المرجع السابق، ص،ج2، 312.

فعجزا البيتين متوازيان تركيبا ودلالة ومضمونا، سبقت أطراف جملهما بحرف الجر "إلى"، وفي مقام واحد هو المدح؛ ولا نلمس حينها إلا ذيوعا حققه شعر المتنبي، فشغل غيره بسلوك نهجه.

حمل البوصيري حاضره وتعلّق بماضيه العربي الزاهر بكل غناه، مبديًا ولاءه له، فأحسن محاورته في شموخ، لقد طبعت آثار تراث أجداده فاعترف بجميلهم، لسان حال شعره ذات يوم مرُّوا من هنا، وحاول مجارات بعضهم بنفَس شعريٍّ مثقل بالأعباء القومية (الصراع مع التتار والصليبيين) والاجتماعية ممثلة في انفلات القيم وفسادها (فشو الجور، الظلم...) وشخصية شكلت عواطف فيها نصيبا تباينت بين الطموح والرغبة في مجاراة السابقين إعجابا بهم بحيث شكل حمولة على مستويات مختلفة؛ ثقافية فنية سيكولوجية...

ب) التناص مع الأمثال العربية:

لم يقصر الشاعر تفاعله مع النصوص المقدسة والشعر العربي فحسب، بل امتد إلى الفنون النثرية فتفاعل مع مشهور الأمثال لما تنطوي عليه من دلالة ورمز يتخذ سبيلا لوصول فكرته للمتلقي، والتي شكّلت في ديوانه محوراً من المحاور التي تُظهر حسن تعامله مع التراث الأدبي, فلم يكن تناصه معها تناصاً حرفياً, بل عمد إلى تحويرها وامتصاصها بما ينسجم مع الفكرة المراد طرحها.

فالشاعر البوصيري استحضر من ذاكرته صورة عرض فيها يمدح النبي ﷺ بأجمل صياغة؛ فاستعان بمدلول المثل العربي الشهير: "كلُّ إناءٍ يَرشَحُ بمَا فيه"[1] ، يقول البوصيري[2]: [الخفيف]

فعْلُهُ كلُّهُ جَميلٌ وَهل يَنْـ ـضَحُ إلاَّ بمَا حَوَاهُ الإناءُ

لكنه أعاد صياغته وتعامل معه باستخدام معطياته وعناصره بطريقة فنية إيحائية، حورها بأسلوب استفهام غرضه إثبات الصفات الحسنى لأفعال الممدوح القدوة، والتي لا يخالطها ريب فهو على خلق عظيم؛ عين الله تلحظه، وعنايته تكلؤه وتحفظه، حتى نبت نباتا حسنا، ونشأ نشأة صالحة فدلَّ ظاهره على باطنه.

ويتناص البوصيري مع المثل العربي الحكيم ؛"حبُّكَ الشَّيءَ يُعمِي ويُصِمُّ" [3] وقد ورد ذلك المثل على لسان النبي ﷺ من حديث رواهُ أبو داود عن أبي الدرداء، إذ يقول [4]: [البسيط]

مَحَّضْتَنِي النُّصْحَ لكنْ لَسْتُ أَسْمَعُهُ إنَّ المُحِبَّ عَنِ العُذَّالِ فِي صَمَمِ

يحاور الشاعر المثل في صياغته ويمتصه في معناه، فيرفع عن نفسه حرج الحبِّ لأنه عذري تعلَّق بممدوحه وهو خير الخلق، فقد شغل به ولازمه وأخلص فيه، فلا لوم على المحبِّ بل على العاذل فيه، لأنه لم يحسن تقدير الممدوح، وهو مقصِّر في نصحه، ألم يقل قبله [5]: [البسيط]

يَا لائِمي فِي الهَوَى العُذْرِيِّ مَعْذِرَةً مِنِّي إليكَ ولو أَنْصَفْتَ لَمْ تَلُمِ

---

(1) الميداني، مجمع الأمثال، تح محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، 1955، ص 162

(2) الديوان، ص 18

(3) الميداني، مجمع الأمثال، المرجع السابق، ج1، ص 196

(4) الديوان، ص 191

(5) نفسه، الصفحة نفسها 191

فمحبته الرسول ﷺ غلبت على قلبه، فلا يَرى رشده، ولا ينظر عاقبته، ولا يسمع عاذله، ويَصُمُّ أُذْنَه عـن سماع أي حديث يراد منه صرفُه عنه أو خفضُ وزن إحساسه به وقَدْره لديه، كما تعدى بالمثل إلى درجة عُميه عن رؤية مابه من سوء، فيقول في موضع[1]: [المديد]

فالصَّبْرُ مِنْ يَدِ مَنْ أَحْبَبْتَهُ عَسَلٌ وَالشَّهْدُ مِنْ يَدِ مَنْ أَبْغَضْتَهُ صَبُرُ

وربما عَرَّض البوصيري باتباع سن الشعراء في محاكاتهم افتتاحهم القصائد بالنسيب.

ويتفاعل مع المثل السائر "لا يَضُرُّ السَّحابُ نُباحَ الكِلاَبِ"[2] بقوله[3]: [المديد]

يَومَ نالَتْهُ بِإِفْكٍ يَهُودٌ مِثْلَمَا استَنْبَحَ بَدْرٌ كِلاَبَا

يوظف هذا المثل في قوله "استَنْبَحَ بَدْرٌ كِلابا" مع المحافظة على نصف صورته تقريباً، يشيع الشاعر مكانة النبي الذي أنزله منزلة البدر بدل السحاب، بجامع العلو والبهاء، وبث في نفس مبغضيه وهم اليهود وأنزلهم منزلة الكلاب بجامع عدم الفائدة من حقدهم وغيرتهم، فلا أمل لهم في النيل منه، ويستغل الشاعر التجربة الإنسانية العميقة التي يجسدها المثل وطابع التهكم والسخرية فيه ويوظفها شكلا ومضمونا، ورسم مجالاً مناسباً وحيوياً يجسد صورة الحاسدين والحاقدين ورسم أبعاد جمالية تقيم للرجل النبيل قدره.

لكن لا يمنع المثل من أن يحل بصورة طارئة على النص لا تزيد في رؤاه شيئاً، يقول البوصيري يحكي صنيع النبي ﷺ وجُنده بالكفار[4]: [البسيط]

مَا زَالَ يَلْقَاهُمُ فِي كُلِّ مُعْتَرَكٍ حَتَّى حَكُوا بِالْقَنَا لَحْمًا عَلَى وَضَمِ

يحاكي نص المَثَل العربي: "تركتهم لحمًا على وضم" [5]؛ الذي يقال في الذليل الحقير الذي يوقع به ويوجع فيه، فهو مثلُ اللَّحمِ المجعولِ؛ أي مثلُ اللحم الموضوع على الأوضام؛ (ما وضع القصَّابُ اللَّحْمَ عليه ونحوه)، بطريق الاستعارة.

وفي موقف تهنئته فخر الدين عثمان بقدومه، مبديا إخلاصه في ودِّه، يستثمر الشاعر في معنى المثل العربي "إنَّمَا هُو كَبَرقِ الخُلَّب"[6] فيقول[7]: [الطويل]

وَلاَ كَانَ دِينَارِي مِنَ النُّصحِ بَهرَجاً لَدَيْهِ وَلاَ بَرْقِي مِنَ الوُدِّ خُلَّبَا[8]

---

(1) الديوان، ص 94

(2) الميداني، مجمع الأمثال، المرجع السابق، ج2، ص 408

(3) الديوان، ص 33

(4) نفسه، ص 198

(5) الحسن اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم، تح محمد حجي و محمد الأخضر، ج1، دار الثقافة – المغرب، ط1، 1981، ص 317

(6) أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، تحقيق إحسان عباس، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 3، 1983، ص12.

(7) الديوان، ص 49

(8) البَرق الخُلَّب: البرق الكاذب الذي لا مطر له؛ يضرب للمخلف الموعد والكاذب في حديثه.

يضفي على تعلقه بالممدوح صورة الصادق في وُدِّه، فأدخل أداة النفي على المثل واعترض بــ"الوُدِّ" فتمَّت الصورة بإجاز فيه من البلاغة الفاضلة ما جعلت الشاعر ينأى عن قوله: لا كنت أكذب في ودِّي، فبَينَ المثل العربي والبيت الشعري علاقة تتمثل في استثمار طاقة الموروث "طاقة المجاز"، حسن التعبير عن المواقف بأقصر عبارة ممكنة.

وإذ يصوِّر لنا فئة من الناس من حوله، وقد تطاير حقدهم عليه وأظهروا له مودةً نفاقا، تمَّثله بما ضُرب بها المثلُ في الشهرة وهي معلقة امرئ القيس التي قيل بشأنها "أَشهَرُ مِن قِفَا نَبكِ"[1]و"أحسن من قفا نبَكِ" ينشئ الشاعر تناصا يخالف به مضمون النص الغائب، فإذا حازت المعلقة مترلة أفضل تراث أدبي ورثه العرب من شعر الجاهليين وعدت أفضل ابتداء من مطالع الشعر العربي. فإن النص الحاضر المتناص كان شاهدا على صورة مشينة لبيئة اشتهرت بالنفاق الذي خيم على فئة منها.

اتكأ البوصيري يحاور المثَل الذي قيل بشأن المعلقة ليحرك الماضي الجميل متوسلا به لينهض بحاضره المثقل بالأعباء التي حُــمِّلَها وربما للبكاء على هذا الزمن راجيا العودة إلى سابق عهد كان فخرَ العرب وفجرَهم.

وإذْ يتناصص البوصيري مع الأمثال العربية والتعابير السائدة إنما يبحث عن كلِّ ما من شأنه تعزيز إيحاءات الكلمات لديه، وإثراء معانيها بشيء من الإيجاز الذي يكون للمتلقي فيه رصيد يكفل له تَلقِّي الفكرة وهي مشعَّة بروح المثل الذي سيقت لأجله.

ثالثا: تناص مع التاريخ (الشخصيات والأماكن):

منذ عصور خلت كان تضمين أحداث التاريخ في القصائد موضوعا نقديا وجماليا، فلم يعتب علـــى الشاعر إذا هو اتخذ موضوعاته من أحداث وقعت، يستلهم منها رؤاه ومواقفُه التي تكشف عن مدى وعيه بموروثه، وهو حين يستعير الواقعة من سياقها الماضي، إنما بوصفها أداة فنية وبلاغية تنطوي على محـــذوف مغيَّب هو المحال عليه؛ الحاضر الذي يخترق الماضي زمنَه ليصل إليه وهو جوهر التناص.

تسَرَّبت إلى شعر البوصيري نماذج من تناصات مع التاريخ والأماكن، لم تكن مفصلة بقدر ما كانت رموزا وشخصيات، لأن إطارها الذي ولدت فيه طاله التمدد والتوسع، وهذا طبعا تبعا للموضوعات التي رغب في التعبير عنها والتي قدمت من منافذ شتى، اتخذت صورا متعددة، نكتفي بتسليط الضوء على نماذج منها.

---

(1) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، المرجع السابق،، ج3.، ص91

أ- التناص مع الشخصيات:

استطاع **البوصيري** توظيف الشخصيات دينية وتاريخية وأدبية للهدف الذي يريده في معاني المديح أو الهجاء، مع التلاعب بالمعاني، ويتداخل التناص مع الرمز لبيان صوره، فالشخصيات التاريخية خصوصا، أضحت رمزاً يحمل أبعاداً دلالية تقود العقل إلى التصور بمجرد ذكرها، كالصور التي اتسعت فيها المستدعيات التراثية، فقد أوردها البوصيري في ديوان شعره، نكتفي بذكر نماذج:

مما ساقه في شعره، شخصية سيدنا موسى عليه السلام، ووظفها للدلالة على صراع بين الحق والباطل، لكن مع مفارقة لافتة، يقول البوصيري [1]: [الوافر]

وما فِرْعَوْنُ فيها غَيْرَ مُوسَى يَسُــومُ الُمسْلمينَ أَذًى وهُــونا
إذَا أَلْقَى بِها مُوسى عَصــاهُ تَلَقَّفَــتِ الْقَوَافِــلَ والسَّــفِينا

فقد صوَّر الشاعر مقْتَه وُلاَة أمور المسلمين الذين تخلَّوا عن قيَمهم، فأنزل شخصية (مُوسَى) النَبي وهي شخصية الممدوح "حامل رسالة الحق والمطالب بالعمل بها" في النص الغائب منزلةَ المسلِم المسؤول الطاغية الممقوت الوزير آكل الحق في النص الشعري الحاضر.

ويستحضر الشاعر النص القرآني ﴿وَقَالَ مُوسَىٰ يَٰفِرۡعَوۡنُ إِنِّي رَسُولٞ مِّن رَّبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ﴾[2]، حيث قرَن شخصية سيدنا موسى-عليه السلام- بشخصية فرعون، فتجاورتا (موسى وفرعون)، ليَقلب الدلالة عن شخصية أخرى لـــ (موسى)، بعد أن أساء الحكم مع رعيته، ولم يولِ الشاعر اهتماما بشخصية (فرعون) للعلم به ابتداء، ثم لا تثريب عليه، لكن الأجدر بـــ(موسى) أن يكون قدوة وأمينا رحيما برعيته.

ورمز بـــ(العصا) للدلالة على أداة لنهب الحق لا لتحصيله، وقرنه بعصاه التي كانت في النص الغائب رمزا لجلب الحق لتتحول في السياق الجديد إلى آكل لهذا الحق، ويتناص مع قوله تعالى: ﴿وَأَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ أَنۡ أَلۡقِ عَصَاكَۖ فَإِذَا هِيَ تَلۡقَفُ مَا يَأۡفِكُونَ ١١٧﴾[3]

وقد استدعى شخصيات أدبية تراثية بوصفها (رمزًا أو قناعًا أو مرآة) بجامع الرغبة في تحصيل المكانة الشعرية وتبوُّء مجد الأوائل يقول[4]: [الطويل]

فُتِنْتُ بِشِعْرِي وهْوَ كَالسِّحْرِ فِتْنَةً وَقُلْتُ كَذَا كَانَ امْرُؤُ القَيْسِ يَشْعُرُ

استلهم الشاعر شخصية "امرئ القيس"، فيومئ بشعره الذي استوعبه حفظا ومحاكاة، فطفت ثقافته الأدبية على سطح شعره، حيث وظف النسيب سيرا على عمود القصيدة العربية، وتساوق معه في المـــديح

---

(1) الديوان، ص 223
(2) سورة الأعراف: الآية 104
(3) سورة الأعراف: الآية 117
(4) الديوان، ص 114

النبوي، فواءم بين الغزل والموضوع كمَا في البردة، فأطلال المحبوبة هي من قبل ديار الممدوح، وريح شذاها هي التي تعطرت بشذا الممدوح [1].

كما استحضر شخصية استدعت مواقف تَشِي إلى قيم أصيلة للأمة العربية بوصفها (مرغبة في السلم) كقصة الإشادة بالصلح بين عبسٍ وذبيانَ، والتي كان بطلها زهير بن أبي سلمى الذي يـــشير إليـــه قـــول البوصيري[2]: [البسيط]

وَلَمْ أُرِدْ زَهْرَةَ الدُّنيا التي اقتَطَفَتْ   يَدَا زُهَيْرٍ بما أَثْنَى عَلَى هَرَمِ

لكن الشاعر يتوسل فيه الشفاعة معترفا- في تواضع- افتقاره إلى الرحمة زاهدا في دار الفناء التي حاز منها زهير المجد، راغبا في دار البقاء التي هي المجد كلُّه.

كما صرَّح بشخصيات تاريخية "أشعب" و"جالينوس" و"ابن سينا" و"موسى والخضر".

وثمة تناص آخر يتموضع تعبيرا عن منزلة الشاعر "جرير" الذي لا يقارع في نظم القريض، ويستخدم ذاته في إيحاءات مشوبة بالضيق والأسى على نقص المجاهة، يقول البوصيري[3]: [الخفيف]

وعَصَانِي نَظْمُ القَرِيضِ الَّذِي جَرْ   رَ ذُيُولاً عَلَى قَرِيضِ جَرِيرِ

يستند الشاعر في هذا التناص إلى ما حازه "جَرِير" من تدنٍّ شعريٍّ، فيعزز صورته فنياً بما ينسجم مع موضوع النص المطروح؛ المتمثل في الفخر المتحول إلى وهم وخيبة ولوم، وهنا يتجلى مضمون التناص في المقاربة والمشابهة ، بين وضع جرير من جهة وبين حالته في الحاضر من جهة أخرى، حين تبددت مواهبه الشعرية حين سلك طريق القريض شأنه شأن جرير والفرزدق.

فالتناص ههنا يستخدم للتعبير عن حالة شعورية توحي بشيء من العتاب المَكلُوم، لكنه يتفق مع غرض استخدامه الأول في المقاربة والموازنة.

يحاول البوصيري ربط شاعريَّته بما كان عليه حسان بن ثابت، وهو شاعر النبيﷺ وإنزال نفسه منزلة حسان، بل ينوب عنه في المنزلة، لما جاء به من مديح مستفيض فها هو يقول: [4] [المديد]

فَادْعُـــنِي حَسَّـــانَ مَدْحٍ وزِدْنِي   إنَّنِي أَحْـــسَنتُ مِنـــهُ المَنَابَـــا

ليتقرب إلى النبي بما أوتي من شعر سما به على شعر حسان في المديح، ويجعل نفسه قرينًا بتمكنه من فن الرثاء، مستدلا بالشاعرة الخنساء فيتخذها خير مثل، يقول: [5] [الخفيف]

أَنَا حَسَّـــانُ مَدْحِكُمْ فَإذَا نُحْـــ   ـــتُ عَلَيكُمْ فَإِنَّنِي الخَنْـــسَاءُ

(1) نبيل خالد أبو علي، البوصيري شاهد على العصر المملوكي، المرجع السابق، ص 17
(2) الديوان، ص 114
(3) نفسه، ص 108
(4) نفسه، ص 33
(5) نفسه، ص 22

فاستظهار شخصيات تراثية بمنزلة حسان بن ثابت والخنساء، وهما صحابيان جليلان وشاعران مثَّلا غرضين شعريين – المديح والرثاء- لونان يحسن بهما ذكر شمائل النبي ﷺ وقدره في أمة الإسلام وكيف استحالت بعد وفاته، فحين يذكر الفعل-نُحتُ- فقد أومأ إلى غرض الرثاء الذي ميز شعر الخنساء، ولئن رثت الخنساء أخاها، فقد أحال البوصيري قوله إلى رثاء خير الخلق ومن سيد الخلق؟ ثم حين يذكر هذين القطبين، فمن باب اعتراف واغتراف من منزلتها في دنيا الأدب الإسلامي ودفاعهما عن رموزه.

وربما أعادنا البيت إلى سياقه "جمْلتِه" فتراءت لنا دلالته مغايرة لِمَا أسلفناه؛ إذ بدا في قمة الدلالة على إمكانية المجابهة والمنافسة في كلا الغرضين- المديح والرثاء- على حد سواء.

وبقى من رموز الشخصيات التي ذكرت ولا يتسع المقام للتفصيل فيها: زيد بن حارثة، خالد بن الوليد، أيوب، يونس، الخضِر، هامان،... وممن ذكره بالوصف دون تصريح بالاسم: الفاروق (أبو الصديق)، كرم الله وجهه (علي بن أبي طالب).

ب- التناص مع (الأماكن):

صنع الشاعر البوصيري فضاءه الشعري عبر تناصه مع أماكن ومناظر كان لها أثر فاعل في حياته، وشكل هذا المكان هاجساً متغير الصور عنده، يبدو في أغلب قصائده يعالج قضية تتصل به، ويدفع هذا إلى تناص الشاعر في كل مرة مع هذا المكان، معطياً في كل تناص رؤية معينة تضفيها عليه أبعاد تجربته.

إن هذا التناص الذي يقيمه الشاعر ويستهدف المكان لا يحضر عنده على شكل تضاريس فحسب، بل يحضر على شكل منظومة من الجدل المعرفي ومن التداعي المسكون بالمعاناة الاجتماعية التي رافقته فيه، فـ"مصر" هنا موطن أحاطه اللصوص من كل جانب ينهبون خيراته، وجاء الشاعر ليعبر عن حالة سلب الأمن والرخاء اللذان يفتقداهما أهل ذلك المكان.

يقدم الشاعر صورة لازمت مخيلته، فالوطن- هاجسه الدائم وحيرته الكبرى- وطن مسلوب الإمارة مستضعف، تتحكم به الأيدي العابثة الباحثة عن الأموال، وهذا ما تناص معه الشاعر في قوله [(1)]: [الوافر]

ولاقُوا المَوْتَ دُونَ حريمِ مِصْرٍ   وَصانُوا المَالَ مِنهُمْ وَالبَنِينا
وما أَخْشَى عَلَى أَمْوَالِ مِصْرٍ   سِوَى مِنْ مَعْشَرٍ يَتَأَوَّلُونا
وَقَالَ الْقِبطُ إِنَّهمُ بِمِصْرٍ   الْمُلُوكُ ومَنْ سوَاهُمْ غَاصِبُونا

إن مهمة هذا التناص قائمة على معالجة منزلة المكان ومعارضته ونقده بكشف العيوب واقتراح الحلول.

تأتي "مكّةُ" في مقدمة البقاع والبلدان التي يتناص الشاعر مع ربوعها ومع قضاياها؛ فاتخذها رمزا دينيا يخفي وراءه صوته، ويظهر صوت قناعه، مستثمراً بنية الخطاب في إنضاج الدلالة المقصودة؛ ليتحول الرمز

---

(1) الديوان، ص 220

إلى رؤية فنية، فهي- مكَّة- موطن الحبيب المصطفى ومهد رسالة الإسلام، فقد أسَرَه الممدوح وشغل باله موطنُ ميلاده ونشأته، فيقول[1]: [الوافر]

وَنَحَا المصْطَفَى المدينةَ وَاشتَا   قَتْ إليهِ مِن مَكَّةَ الأَنحَـــاءُ

ويتناص مع مرادفه "الكعبة" فيبادر المتلقي لأول وهلة بما يدل عليه الموروث المقدَّس"بيت الله الحرام"، الذي انزاح بمدلوله اللغوي فيقول [2]: [الوافر]

فَلبَابِ زَيْنِ الدِّينِ أحمدَ فلْيَسِر   مَنْ كانَ بالأَعْذَار غيرَ مُقَيَّدِ
هُوَ كعْبَةُ الفضلِ الذِي قُصَّادُهُ   قَدْ حَقَّقُوا مِنهُ بُلوغَ المَقْصدِ

فاستعار من مدلول لفظ "الكعبة" وهو البروز والظهور للوزير الممدوح "زين الدين أحمـــد" بجـــامع المكانة والظهور، ليدل على عظيم فضله الذي أوتيه، وألبسه ثوب القداسة وبوأه المكانة الراقية.

وكثيرة هي النماذج التي يتناص الشاعر فيها مع أمكنة محدودة، ليقدّم لنا من خلالها لوعاته، لما تحوزه من منزلة عنده "مكة والمدينة" ونلمح في نبرة خطابه في تلك التناصات مع أماكن بعينها أنها لا تشبه تناصاته مع غيرها من الأمكنة، فهو يتعامل معها بروح الشعور بالشوق والحنين كونها نائية عنه.

لا يتوقف التناص عند حدود الأفكار والرؤى والصور، بل هو يشمل أسماء الأماكن التاريخية والمدن التي تتميز بدلالات خاصة في الخيال الجمعي كدمشق ومصر، إضافة إلى أسماء الأنهار التي تدل على بلدان محددة كالنيل والفرات،...يقول[3]: [البسيط]

أرَيْتَنا فضلَ شمسِ الدِّينِ مُنْتَقلاً   إليك منه وصَحَّ الخُبرُ والخَبَرُ
إنْ تُحْيِ آثارَهُ مِنْ بَعْدِ ما دَرَسَتْ   فإنَّكَ النِّيلُ تُحْيي الأرضَ والمَطَرُ

فالنِّيل وهو نهر معروف تحوَّل إلى رمز للخير والعطاء والنَّماء، شأنه شأن بقية المناظر الطبيعية.

وهذا ما يستهدفه التناص عند البوصيري فالنيل لا يحضر عنده على شكل منظر طبيعي فحسب، بل يحضر على شكل منظومة من الجدل المعرفي ومن التداعي المسكون بالمعاناة الاجتماعية حيث عرف الحرمان والفاقة فسابقه الخلجات لإظهار مواطن يسكن إليها والتي رافقت تكون هذا المورد الخصيب.

ويتجلى التناص أيضاً في استخدام مجموعة من المعالم التاريخية، حيث يأتي هذا التناص تأكيداً على عمق التراث وأصالته لمجرد ذكر أسمائها مثل: المعراج والأقصى، بدر، أحد، الأحزاب، الجوديّ. داحس والغبراء.

ويقول البوصيري [4]: [الكامل]

وَأَرَحتَهُم مِـــن فِتنَةٍ تُحيي لَهُم   في كُلِّ يَوْمٍ داحِساً وبَسُوسَا

(1) نفسه، ص 6
(2) الديوان، ص 79
(3) نفسه، ص 87
(4) نفسه، ص 121

فالتناص ظاهر من خلال الإشارة إلى حروب الشهيرة في الجاهلية "داحس والبسوس"، حيث ساهم فنيا في إبرازها من خلال الصورة المتخيلة للأطراف المتصارعة، والتي انسجمت مع النص الذي استعان بالتناص لفتح باب التخيل والتصور، أما موضوعيا فالتَّناص قرَّب بين صورتين؛ صورة البيئة الآمنة بين يدَي حاكمٍ واعٍ مقدر قيمة السلم وحجم الحرب وصورة القبيلتين الجاهليتين المتصارعتين بين بعضهما في حرب طويلة كاسحة، أو الدولتين المتصارعتين بأنفاس طويلة مرهِقة، فمضمون التناص أتى منسجماً مع الأحداث معززاً لصورها.

فالتناص التاريخي- على كثرة ما ساقه الشاعر من شخصيات وأحداث- منح الديوان قوة في التوثيق، وتجذر الحاضر وتأصَّل فأذاب المراحل الزمنية لتصبَّ في قالب واحد مانحا وحدات دلالية متساوقة هادفة للمعطى الفني الشعري.

لم يكن تناص البوصيري مع التراث عموما من منطلق توظيف البديل، بل تفاعل مع نصوص سابقيه بكفاءة، بما جاء متساوقاً مع نصوصه ومتناسقاً فيها، وقد تجلت أنواع التناص في ديوانه بين التناص الديني ممثلا في القرآن الكريم والسيرة النبوية العطرة، وبين التناص الأدبي المستمد من اللغة ومن مشهور الشعر والأمثال العربية، والتاريخ، أعيدت إثرها قضايا جوهرية أثبتت ما ينبغي ممارسته والقيام به من وجه، وانبرى إلى ممارسة الحوافز بين النصوص الأمشاج السابقة، يحدث خلخلة في تراكيبها ومدلولاتها لتتناغم مع ما تود النصوص الجديدة طرحه، وليبرهن أن التاريخ ميراث مقدس لا مناص منه.

يعد التراث على رحابة مصادره المتنوعة المورد الخصب الذي لا ينضب، والمعين المغدق دائم التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير؛ لما يحويه من فكر إنساني، ومبادئ إنسانية حية وقيم فنية راسخة، ولأن عطاءاته من قدرة على إيحاء بالمشاعر والأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس جمهور وعواطفه ما ليس لمعطى آخر أن يقدمه، فتعيش في وجدان الناس محفوفة بهالة من القداسة والإكبار؛ لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي.

الفصلُ الرَّابع

جماليات التناص في ديوان البوصيري

تمهيد

أولا: الموضوعات الشعرية وخصائصها الفنية

أ- الموضوعات الشعرية

ب- خصائصها الفنية

ثانيا: جماليـــات التناص:

1- على مستوى الصورة

2- على مستوى اللغة

3- على مستوى الصوت والإيقاع

1- التناص الإيقاعي

- أ الإيقاع الخارجي

- ب الإيقاع الداخلي

أغراض جمالية للتناص

جماليات التناص في ديوان البوصيري

تمهيد :

يعد التناصُّ أحد التقنيات الفنية التي يوظفها الشاعر في نصوصه من أجل إعلاء بنيانه الجمالي ابتداء، كما أنه جزء من استراتيجية الانحراف القائمة على مغايرة اللغة الشعرية للخطاب الاتصالي.

فكل نص أدبي يؤسس ينطوي تحته مشروع معرفي قائم بذاته، مشكل من شفرة أو رسالة معرفية تواصلية بين الكاتب (مرسل) والمتلقي (مرسل إليه)، تضاف له سمة الاستقلالية وبعض الخصوصيات الفنية، وبمجرد نشره وطبعه يصبح جسداً مستويًا قابلا للتشريح النقدي من قبل القراء والنقاد.

لكن تلك الخصوصيات امتدت إليها بعض التغيرات، فاعتبر النص الأدبي إطاراً مفتوحاً يتسنى تسريب مقاطع من نصوص أخرى إليه، من شأنها زيادة فاعلية تأثيره في ذهن المتلقي، وزيادة جمالية النص الأدبي لإثارة انتباهه، وحين يفقد النص الأدبي سيادته من حيث هو خليط من أجناس أدبية، يتلاقح مع نصوص أخرى أثناء عملية التفاعل، يكون الكاتب مالك النص معذوراً فيها حين يوظف كذا عملية لأغراض جمالية أو لأغراض زيادة طاقة الشفرة المعرفية للنص.

وليس من مهام الشاعر بإزاء ذلك أن يعيد معاني الشعراء وتراكيبهم، بل عليه أن يحدث في تلك المعاني والأبنية إضافاته وتحويراته الخاصة ليجعل منها جزءا من رؤياه الشخصية إزاء الكون والشعر والحياة وعنصرا من عناصر نبرته وأسلوبه، فالقارئ في النهاية لا يروقه إلا معاينة نظام جمالي يلبي رغبته(1).

ولا نشك في أن البوصيري كان بمعزل عن كل هذا، فإذا كان الجمال مشروط بوجود المادة الجميلة فقد أوتيها، بل وأسر بعض الشعراء فلم يبرحوا شعره حتى عارضوه ولم يَقِروا حتى أنزلوه مكانته وخاصة فيما يتعلق بالمديح النبوي، فكان له القدح المعلَّى في ذلك.

لقد عاش البوصيري فترة عصيبة شهِدَت تكَالبًا شديدًا من الصَّهاينة والصَّليبيِّين على الأمّة الإسلامية كما كان للمتطفِّلين والمرتزقة من بني جلدتها نصيب من ذلك، فنَهبوا ثروات وخزائن بيت المال واستولوا على أقوات الناس، فنازعته نفسه أنْ يثور على هذا الوضع مستخدما قلمه واضعًا المشرَط على الجرح، ليعكس لنا حال الأمة في ظل هذه الانكسَارات والتَّصدُّعات الحاصلة فيه.

---

(1) ناصر جابر شبانة، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، المرجع السابق، ص1081

أولا: الموضوعات الشعرية وخصائصها الفنية:

انفتحت البنية الأدبية المملوكية على موضوعات مختلفة ساهمت في إثراء اللغة من ناحية، والصورة الأدبية من ناحية أخرى، نتيجة تنوع ثقافة الشاعر ونهله من تراث الأولين، على هامش ملابسات عصره وعوامل بيئته وظروف مجتمعه.

أ- الموضوعات الشعرية:

وحين تنوعت القصائد من حيث موضوعاتُها الثَّرَّة، فقد انصبت كلها في بؤرة واحدة وهي التعبير عن نفسية الشاعر، وموقفه تجاه قضايا الأمة الإسلامية والإنسانية عموما، كما تطلعنا على طرائق تعامله مع تلك المؤثرات وأثرها على أغراض شعره ومعانيه، فتوزعت بين المديح النبوي، والهجاء الذي يدخل تحت باب النقد الاجتماعي وإن كانت دوافعه شخصية، إلا أن توافره لا ينفي كون شعره نقدا اجتماعيا، فمعاناته من معاناة الرعية[1]، كما كان الوصف غرضا فاعلا له نصيب وافر؛ وصف معارك المسلمين وصلابة ممدوحيه، ورد على عبث اليهود والنصارى ومناهجهم، وجاء الغزل محتشما لا يعدو مجرد تقليد في المطالع جريا على سنة التواصل مع سنن الشعراء، و لم تخل شاعرية البوصيري من فن الرثاء الذي يعلق بتأبين الموتى وذكر مآثرهم.

وحين نتقصى منهجه في بناء القصائد واستعراض تجربته الشعرية نجده كغيره من الشعراء من بني عصره يوظف الرمز، التراث، دون أن يحيد عن المنهج الذي يعد فيه علما من أعلامه وهو التصوف.

1- النزعة الصوفية:

يتبوأ المكانة المميزة في ديوان الشاعر،حيث فاق الأغراض الشعرية الأخرى، وهو شعر ديني ينطلق من رؤية إسلامية، تطبعه الروحانية الصوفية من حيث تركيزه على الحقيقة المحمدية التي تتجلى في السيادة والأفضلية، كيف لا وهو سيد الكون والمخلوقات، وأنه أفضل البشر خِلقة وخُلقاً. يتسم بصدق المشاعر ونبل الأحاسيس ورقة الوجدان وحب النبي طمعاً في شفاعته ووساطته يوم الحساب.

والتجربة الصوفية تجربة لغوية تتميز بالفرادة والجدة، تنطلق من الداخل من عمق التجربة الشعرية لا من خارجها، وهذا يعني إمكانية تعدد القراءة في هذه اللغة بحيث يقرأ فيها كل شخص نفسه[2].

لقد أوردت تلك التجربة بعض الشعراء إلى ولوج عوالم الصوفية تعويضا عما حرموه من راحة وسكينة في الواقع المعيش والشاعر - البوصيري - في نماذج من ديوانه، صور لنا هذا الواقع الذي تعيشه البشرية، ثائرا على الواقع المتردي وانهيار القيم الإنسانية، وحرص على صدق القول وسلامة التصوير، وقد درس التصوف وأحب أن يكون متصوفا، وتتلمذ لأبي العباس المرسي خليفة أبي الحسن الشاذلي وتلميذه

(1) نبيل خالد أبو علي، البوصيري شاهد على العصر المملوكي، المرجع السابق، ص 44

(2) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة – الجزائر، 1998، ص 95

الأنجب.. وانتمى إلى الطريقة الشاذلية، وهي من دعاة الحقيقة، تنكر ما تزعمه بعض الفرق الأخرى من دعاوي الحلول وغيرها، مما لا يتطابق مع ظاهر الشريعة. من ذلك قوله [1]: [البسيط]

يَا أَكرَمَ الخَلقِ مَا لِي مَنْ أَلوذُ بِــهِ   سِوَاكَ عِندَ حُلُولِ الحَادِثِ العَمِمِ
إن لَمْ تَكُن فِي مَعَادِي آخِذاً بِيَدِي   فضلاً وَإلاَّ فَقل يَا زَلَّةَ القَـــــدَمِ
فَإِنَّ مِن جُودِكَ الــدُّنيَا وَضَـــرَّتَهَا   وَمِن عُلُومِكَ عِلمُ اللَّوحِ والقَلَمِ

فالشاعر يلوذ بالنبي ﷺ رغبة في الشفاعة، وطمعا في النجاة من الأهوال، بعدما وقف أمامه يمعن بغسل ما انطوت عليه نفسه من ذنوب، يقول[2]: [الخفيف]

هَذِهِ عِلَّتِي وَأَنتَ طَبِـــيبِي   لَيسَ يَخفَى عَلَيكَ فِي القَلْبِ دَاءُ

وهي مشاعر تعكس صدق الشعور والتطلع إلى حسن القصد وجميل الزلفى وعظيم الأجر.

وقال أيضاً [3]: [الكامل]

وَافاكَ بِالذَّنبِ العَظِيمِ المُذْنِبُ   خَجِلاً يُعَنِّفُ نَفْسَهُ وَيُؤَنِّبُ

ويمضي عبر أجزاء قصائده في صوفيته، محاولا التحرر من التراب لتسمو روحه الشفافة وتعانق معارج العلياء، لأن التصوف ارتقاء بالنفس البشرية من الرجس والأوحال إلى النور والصفاء.

2- شعر الغزل:

يعتبر الغزل النموذج الأول للشعر العربي القديم، يمثل الشاعر جمال المرأة في كل المعطيات والمدركات الحسية التي استلهمها من الطبيعة ومن المظاهر الجمالية الكونية والبيئية، ويقدمها في شكل مشرق يحكمه الانسجام والتنوع داخل نفس الصورة المكررة، ومن تلك العناصر راح الشاعر المملوكي ينحت صورة، يريد البلوغ بها أقصى درجات الكمال في كل الجزئيات.

موضوع الغزل في القصيدة العربية نوعان؛ فاحش صريح، وغزل عذري عفيف، وعُدَّ الأخير مدخلا لرمز المرأة في الشعر الصوفي.

وإن عالج البوصيري الغزل، فلم يكن عن تجربة ومعاناة، بل جاء جريا على سنن الأوائل تقليدا في مطالع المديح ولم يتنصل عن تراثهم، فقد حدد موقفه منه في كثير من قصائده، يقول في إحداها[4]: [البسيط]

لاَ يَنْظِمُ الشِّعْرَ إلاَّ فِي المَديحِ وَمَا   غيرُ المديحِ لَهُ سُؤْلٌ وَلا وَطَـــرُ
مَا شَاقَهُ لِغَزالٍ فِي الظّبا غَزَلٌ   وَلا لِغانِيَـــةٍ في طَرْفِهَــا حَـــوَرُ
تبًّا لِقَوْمٍ قدِ اسْتَغْنَوا بِمَا نَظَمُوا   مِنِ امْتِدَاحِ بَنِي الدُّنْيا وَمَا نَثَرُوا

---

(1) الديوان، ص200
(2) نفسه، ص27
(3) نفسه، ص41
(4) نفسه، ص95

ونراه مشعرا ببعده عن منهجه حينا فيتناص مع بيت بشار بن برد، الذي يقول [1]: [البسيط]

إِنَّ العُيونَ الَّتِي فِي طَرفِهَا حَوَرٌ   قَتَلْنَنا ثُمَّ لَمْ يُحيينَ قَتلاَنَــا

وإذ نتصفح ديوان الشاعر، نجد الغزل فيه يشكل حلقة فنية هامة في تجارب الشعراء، بل نموذجا لأدب يليق بحضرة النبي ويسوغ في مدحه ومخاطبته[2]ولكنه يتحول إلى رمز له دلالات شتى، يقول البوصيري في مقدمة البردة [3]: [البسيط]

أمِنْ تَذَكُّرِ جيران بِذِي سَلَمِ   مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَة بِدَمِ

لَوْلاَ الهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْعَاً عَلَى طَلَلٍ   وَلاَ أَرِقْتَ لذِكرِ البَانِ وَالعَلَــمِ

يَا لاَئِمي فِي الهَوَى العُذْرِيِّ مَعْذرَةً   مِنِّي إِلَيْكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلُــمِ

ضمَّن البوصيري قصيدته "البردة" خلاصة الحب، وجل معاني الوجد الذي رقي على مستوى الحب الصوفي، فجمع بين هوى الروح وهوى الجسد، لأن للصوفية وعيهم المتميّز، ولهم أيضاً وسائل تعبيريّة خاصّة، فتأثر بابن الفارض (ت633 هــ) فضلا عن معاصرين له، فلم يدَع البوصيري متلقيه يذهب بعيدا بفكره، فطلل المحبوبة بمحاذاة ديار الممدوح، ودموع هواها هي دموع شوق الممدوح، فلا عذل فيمن كان ممدوحه خير الخلق الذي رسم طريق الهداية للناس أجمعين.

3- النقد الاجتماعي:

للأديب الحق وظيفة اجتماعية في حدود ما يملك من قدرة على تحسس مشكلات الحياة، وقضايا الناس من حوله، يتأثر بها وجدانيا فيثور على كل ما يقف وراء كرامة الإنسان ومترلته في دنيا الخلق.

فالأديب الحق لا يمكن أن يعيش بضميرين، ضمير مع نفسه وضمير مع الناس، وإنما يواجه نفسه ومجتمعه بضمير واحد على بصيرة نافذة إلى خفي من الممارسات؛ يحس أن مشكلاته لا تنفصل عن مشكلات الناس، فتشترك هموم الذات مع هموم الجماعة فهو مسؤول عن قضاياها.

نجد البوصيري في ديوانه من الشعراء الذين خاضوا في هذا المجال بصفة مكثفة، فسرى في ليل مجتمعه وعضد شعوره الشخصي بشعوره الجمعي، فدبَّج شعرًا رابيا يصل منازل الإنسانية في مضمونه بطريقة فنية رائعة، صور المعالم، نقَمَ وذَمَّ ومارس النقد الذاتي، فقد نكأ الجراح وأثار المشاعر وأيقظ طاقات الوعي وسجل نقاط اعتراض.

يعدُّ البوصيري من أكثر الشعراء جرأة في تناول القضايا ومعالجة مشكلات مجتمعه، ناقدا وكاشفا عيوب الناس، فقد اشتكى من ظاهرة الفقر، فتوجه إلى المسؤولين، فلم يجد آذانا، فأرسل لسانه ممعنا في تصوير العاهات الأخلاقية والطبائع الخسيسة، في أسلوب هجاء حملته طيات قصائده المدحية، وبعض قصائد

---

(1) بشار بن برد، الديوان، شر: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والتر- القاهرة، ج4، 1966، ص194؛ وهو من مشهور شعر جرير؛ ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، 1986، ص492

(2) ياسين الأيوبي، آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي، المرجع السابق، ص159

(3) الديوان، ص190

الشكوى والنقد الاجتماعي بطبقاته وموظفيه وَحِرَفِيِّيه، نكتفي بإشارات منها هجاءه المفسدين في زمانه، واصفا خسة أنسابهم وسوء أخلاقهم.

يقول في موضع [1]: [البسيط]

عَصَتْ عَليهِ أُناسٌ لا خَلاَقَ لَهُمْ   الشُّؤْمُ شيمَتُهُمْ واللُّؤْمُ والــدَّبَرُ
تَلَثَّمُــوا ثُمَّ قَالُوا إِنَّنَا عَرَبٌ   فقُلتُ لاَ عَرَبٌ أَنتُمْ وَلاَ حَضَرُ
وَلاَ عُهُودَ لكُمْ تُرْعَى وَلاَ ذِمَمٌ   وَلاَ بُيُوتُكُمُ شَــعْرٌ وَلاَ وَبَــرُ

فطعن في عروبتهم التي تَتنَافَى وقيامهم بصنيع شنيع كاللؤم والشؤم، فليسوا منها في شيء العاربة والبائدة الحاضرة والبادية.

كما صوَّر معاناته مع المستخدمين الذين لا يقلون فسادا وإخلالا، يقول فيهم[2] :[البسيط]

وَقَد تَأَدَّبَتِ المُسْتَخْدِمُونَ بِهِمْ   وَالغَافِلُونَ إِذَا مَا ذُكِّرُوا ذَكَرُوا
فَعَفَّ كلُّ ابنِ أُنْثَى عَنْ خِيانتهِ   فَلَمْ يَخُنْ نفسَهُ أُنْثَى وَلاَ ذَكَرُ

وخلا له تعيير المستخدمين فيعرض مساوئهم، حاثا الأمير على الانتقام منهم وتطهير المجتمع من دنسهم ليكون ذلك أنكى لهم فيقول[3]: [البسيط]

إِذَا تَفَكَّرْتَ فِي المُسْتَخْدمينَ بَدَا   منهُمْ لِعَيْنَيْكَ مَا لَمْ يُبْدِهِ النَّظَرُ
ظَنُّوهُمُ عَمَرُوا الدُّنيا بِبَذْلِهِمُ   وَإنما خَرَّبُوا الــدُّنيا وَمَا عَمَرُوا
فَطَهِّرِ الأَرْضَ مِنهُمْ إِنَّهُمْ خَبَثٌ   لوْ يَغْسِلُونَهُمُ بِالبَحرِ مَا طَهُرُوا
وَاضرِبْهُمُ بَقَناً مِثلِ الحديدِ بِهِمْ   فليسَ مِنْ غَيرِ ضَرْبٍ يَنْفَعُ الزُّبُرُ
وَلاَ تَثِقْ بِوَفاءٍ مِنْ أَخِي حُمُقٍ   فَالحُمْقُ دَاءٌ عَياءٌ بُرْؤُهُ عَسِرُ

حين يعبر الشاعر عن أحاسيس شعبه وما يعانيه، يتوجب علينا الالتفات إلى سيرة حياته التي كانت حافلة بفشله الوظيفي، ومقت الناس له، فلا غرو من إطلاق لسانه فيهم، وربما كان لزوجته منه نصيب. لكن لا نحمله وزر الكلام، فنقدح في حسه الرافض لكل تمايز وبيروقراطية، في وقت ينعم كثير من الناس برغد العيش.

ويجنح إلى الكتاب والموظفين فيصف صنفا منهم في أسلوب سردي، مزج فيه الوصف الهادئ بالسخرية اللاذعة، فيصرِّح تارة ويعرِّض تارة أخرى لمساوئهم؛ من سرقة وخيانة أمانة، وتعدٍّ على الحقوق، يقول في قصيدته "النونية"[4]: [الوافر]

ثَكِلْتُ طَوَائِفَ المُسْتَخْدَمِينَا   فَلَــمْ أَرَ فِيهِــمُ رَجُــلاً أَمِينَا

(1) الديوان، ص90
(2) نفسه، ص 91
(3) نفسه، ص93
(4) نفسه، ص218

فَخُـــذْ أَخْبَارَهُمْ مَنِّي شِفَاهًا   وَأَنْظِـــرْنِي لأُخْبِـــرَكَ اليَقِينَا
فَقَـــدْ عَاشَرْتُهُمْ وَلَبِثْتُ فِيهِمْ   مَعَ التَّجْرِيبِ مِنْ عُمْرِي سِنِينَا
حَوَتْ بُلْبَيْسُ طائِفَةً لُصُوصًا   عَدَلْتُ بِـــوَاحِدٍ مِنْهُـــمْ مِئِينَا

أمدَّه صدقُ الإحساس قدرة على الإقناع وأسر القارئ، فيشاركه لثراء الأدلة ونوعية حياكتها، فأخذ من كل تراث بسهم، حديثا وقرآنا وشعرا سالفا، وأبدى شاعرنا سخطه الشديد على هذه الفئة الظالمة، والتي ماتت ضمائرها على بقايا الغلبة من الكادحين.

يلتفت البوصيري إلى الوزير ويتهمه بالغفلة محرضا إياه على القصاص مذكرا بأصحاب الحقوق وهم الجند حماة البلاد من هجمات الصليبيين والتتار(1): [الوافر]

أَمَـــوْلاَنا الوزيرَ غَفَلْتَ عَمَّا   يَهُمُّ مِنَ الـــكِلاَبِ الخَائِنِينَا
أَتُطْلَـــقُ جـــامكيَّات لقومٍ   وَتُنْفَـــقُ فَـــيءَ قَـــوْمٍ آخرينَا
فَلاَ تَقْبَلْ مِنَ النُّوَّابِ عُذْراً   وَلاَ النُّظَّـــارِ فِيـــمَا يُهْمِلُونَا

ولا يميز هذا الوزير بين فقيه استغل منصبه فربما كان أخطر من النصراني واليهودي، فالمصلحة العامة فوق كل اعتبار، وربما كان البوصيري أقدر من غيره على جعل العدل ظلما والباطل حقا. يقول (2): [الوافر]

تَحَيَّلَتِ القُضَـــاةُ فَخَـــانَ كُلٌّ   أَمَـــانَتَـــهُ وَسَمَّـــوْهُ الأَمِينَا
وَكَمْ جَعَلَ الْفَقِيهُ الْعَدْلَ ظُلْماً   وَصَيَّرَ بَاطِـــلاً حَقًّا مُـــبِينَا

وفي نقده أفعال المستخدمين لا يعمد إلى خبرته، فمشاعره تثور لما تراه عينه من مكر يحيق بأهل أسوان، وظلم ومصادرة أموال يتصور ألوانها، يرفعها إلى السلطان داعيا كشف البلاء، يقول متوسلا (3): [البسيط]:

أُنْظُـــرْ بِحَقِّكَ فَـــي أَمْرِ الدَّواوِينِ   فَالكُلُّ قَد غَيَّرُوا وضْعَ القَوانِينِ
لَمْ يَبْقَ شَيءٌ عَلَى مَا كُنْتَ تَعْهَدُهُ   إلاَّ تَغَيَّرَ مِنْ عَالٍ إِلَى دُونِ
الكاتِبـــُونَ وَلَيْسُـــوا بِالكِرَامِ فَمَا   مِنهُمْ عَلَى المَالِ إِنْسانٌ بِمَأْمُونِ

ويرى جهاد عامل أسوان مقدم على جهاد التتار والصليبيين وكشف الغمة عن الأمة المكلومة سببا في مرضاة الله يقول (4): [البسيط]:

فَقُلْ لِسُلْطَانِ مِصْرٍ وَالشَّآمِ مَعاً   يَا قَاهِراً غَيْرَ مَخْفِيِّ الْبَرَاهِينِ
لاَ تَأْمَنَنَّ عَلَى الأَمْوَالِ سَارِقَها   وَلاَ تُقَرِّبْ عَدُوَّ اللهِ وَالدِّينِ

(1) الديوان، ص 219
(2) نفسه، ص 220
(3) نفسه، ص214
(4) نفسه، ص216-217

وَخَلِّ غَزْوَ هُلاكو وَالْفَرَنْسِ مَعاً   وَانْهَضْ بِفُرْسانِكَ الغُرِّ المَيامينِ
وَاغْزُنَّ عَامِلَ أَسْوَانٍ تَنَال بِهِ   جَنَّاتِ عَدْنٍ بِإِحْسَانٍ وَتَمْكِينِ

هذه الجوانب على كثرتها تناولتها بإيجاز لنطرح جانبا آخر لا ينبو عنه وهو:

4- النقد السياسي:

ارتبطت السياسة وهي فرع عن الاجتماع بما يتعلق بسلوك القيادة والتدبير والقيام بشؤون الناس، وهي موضوع لا يقل عن سابقه من حيث الحرص على الآراء السليمة الخالية من الإطراء والمجاملة، وحين عرف البوصيري بغضبه وهجائه كل من تعاطى السياسة وهو ليس جديرا بها، مكَّن لنفسه رصد الجوانب الإيجابية، عرَّض فيها بإنجازات السلطان منصور قلاوون؛ الذي سهر على مصالح الناس وأرسى الأمن في ربوع بلده يقول فيه(1): [الطويل]:

وَمَا كُلُّ وَالٍ مِثْلُهُ فِيهِ يَقْظَةٌ   وَلاَ قَلْبُهُ بِاللَّهِ قَلْبٌ مُنَوَّرُ
أَنَامَ الرَّعَايَا فِي أَمَانٍ وَطَرْفُهُ   لما فِيهِ إِصْلاحُ الرَّعِيَّةِ يَسْهَرُ

وإن كان قد ظن شيئا بالناس حين أحس بطعنهم في مديحه الذي يرغب من ورائه الأجر فينبري مصححا (2): [الطويل]

وَمَا خُلُقِي مَدْحُ اللَّئِيمِ وَإِنْ عَلَتْ   بِــهِ رُتَــبٌ لاَ أَنَّنِي مُتَكَبِّرُ
وَلاَ أَبْتَغِي الدُّنيا وَلاَ عَرَضاً بِهَا   بِمَدْحِي فَإِنِّي بِالقَنَاعَةِ مُكْثِرُ

اعتراف مؤسس يكشف عن وعي موضوعي بما يملكه الشاعر من قدرات وإمكانات وحسن ابتغاء من وراء أقواله وأفعاله، فما تنصله عن الوظيفة التي أسندت إليه في مراحل حياته الأولى(الحسبة) وهي مهنة لا يحسنها فأباها بجرأة نادرة، إلا دليل على صدق معدنه، فها هو يقول أيضاً(3): [المنسرح]

لاَ تَظلِمُونِي وَتَظْلِمُوا الحِسْبَه   فَلَيْــسَ بَينِي وَبينَهَا نِسْبَه
غَيْرِيَ فِي البَيعِ وَالشِّرَا دَرِبٌ   وَلَيسَ فِي الحَالَتيْنِ لِي دُرْبَه

فهل مع هذا كلِّه نشكُّ في موقع البوصيري الناصع الذي رفع ستارا على عصره المليء بالمفارقات ونقل جوانب مضيئة عنه؟

5- السيرة النَّبوية:

يُعَدُّ البوصَيري إماما لا ينازع في هذا الفن (المديح النبوي)، ليس في العصر المملوكي فحسب، بل العصور جميعها، فقد عَنِي بالسيرة ونظم فيها قصائد مشهورة شغلت الشعراء عن غيرها، فبردته(الميمية) نموذج حي ينطق بصدق عن ألَقٍ شعري أخذ بألباب الشعراء فهرعوا يعارضونها حتى أميرهم؛ أحمد شوقي،

---

(1) الديوان، ص112
(2) نفسه، ص115
(3) نفسه، ص51

ورغم سبق كعب لها إلا أنها امتنعت عن المضاهاة، فعكف الدارسون عليها بالشرح والتحليل واستلهام معانيها وألفاظها، فهي مشهور شعر البوصيري وعامل شهرته، فحظيت بالقداسة لما حيك حولها من قصص عجيبة وأسرار غريبة.

بدأها بالنسيب على عادة التواصل مع المتقدمين دون تحرش برؤية الجماعة وأحسن التخلص إلى الموضوع في انسيابية واءمت بين المقدمة الغزلية والموضوع، فالشّوق إلى المحبوبة يفضي إلى ذكر لوعة الوجد بذكر الحبيب، وفي خضم ذلك تتداخل المشاعر ويصعب التفريق بين حديث الصبابة بمفهومها المادي، وحديث خوالج النفس إزاء أماكن شهدت ميلاد ممدوحه، يقول البوصيري(1): البسيط

أمِنْ تَذَكُّرِ جيرانٍ بذِي سَلَمٍ   مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

ويحسن التخلص إلى ذكر ما ينبغي الاستعداد له من تطيب لملاقاة الحبيب بتطهير النفس وتزكيتها حتى يحسن اللقاء ويرضى الممدوح بتزيله، فذكر الصفات والمعجزات وخلص إلى طلب الشفاعة العظمى التي ينشدها.

ولا تَقِلُّ "القصيدة الهمزية"شأنا عن البردة، حيث استهلها بأسلوب فيه تمجيد وإكبار يزجيه إلى النبي مادحا إياه، فيقول(2): [الخفيف]

كَيفَ تَرقَى رُقِيَّك الأَنبيَاءُ   يَا سَمَاءً مَا طَاوَلَتْها سماءُ

تجاوز حديثه فيها أحداث السيرة النبوية؛ عن إرهاصات مولده، تكريم مرضعته، نقض المعاهدة، الإسراء والمعراج، وأتبع ذلك ذكره أوصافا أعظمت جنابه وأشرقت على رفاق دربه الذين أضحوا آله وصحابته وتابعيه فحدث عن سيرهم وصور بعضا من بطولاتهم، وعلى مدى مئات من الأبيات ألف كل واحد منها حدثا أو حقيقة أو معلما من معالم الحياة العربية الإسلامية(3)

6- الرد على مزاعم اليهود والنصارى:

تناول شعر البوصيري أيضا جانبا أقرب إلى المديح، وهو موقفه من اليهود والنصارى، والقرب يتضح في جانبين؛ الأول في الاشتراك في الباعث الديني، والثاني هو التقاء في المعنى، فحدثنا عن موقفه منهم، ملِحًّا على إثبات فساد معتقدهم، ففي قصيدته (المخرج والمردود على النصارى واليهود) يوظف مختلف البراهين العقلية والنقلية، ساخرا من حمقهم وتفاعة مزاعمهم (4): [الكامل]

جَاءَ المَسِيحُ مِنَ الإلَه رَسُولاَ   فَأَبَى أَقَلُّ العالَمِينَ عُقُولاَ
قَوْمٌ رَأَوْا بَشَرًا كَرِيمًا فَادَّعَوْا   مِنْ جَهْلِهِمْ للهِ فِيهِ حُلُولاَ
وَعِصَابَةٌ مَـــا صَدَّقَتْهُ وَأَكْثَرَتْ   بِالإفكِ والبُهْتانِ فِيهِ القِيلاَ

---

(1) الديوان، ص190

(2) نفسه، ص01

(3) ياسين الأيوبي، آفاق الشعر في العصر المملوكي، المرجع السابق، ص437

(4) الديوان، ص127-128

لَمْ يَأْتِ فِـيهِ مُفرطٌ ومُفَرِّطٌ   بالحَقِّ تَجريحاً وَلاَ تَعدِيلاَ

ليقيم الحجج العقلية والمنطقية عليهم كادعائهم بألوهية المسيح، وهو كالبشر يأكل الطعام ويمشي في الأسواق، يسغب ويتعب، يسقم ويهرم، يقول لهم[1]: [الكامل]

أَسَمِعْتُـمُ أنَّ الإلـهَ لحَـاجَةٍ   يَتَنَاوَلُ المَشْرُوبَ وَالمَأْكُولاَ
وَيَنَامُ مِنْ تَعَـبٍ وَيَدْعُـو رَبَّهُ   وَيَرُومُ مِنْ حَرِّ الهَجِيرِ مَقِيلاَ
وَيَمَسُّهُ الألَمُ الَّذي لَمْ يَسْتَطِعْ   صَرْفَاً لَهُ عنهُ وَلاَ تَحْوِيلاَ
يَا لَيتَ شِعْرِيَ حِينَ مَاتَ بِزَعْمِهِمْ   مَن كَانَ بالتَّدْبِيرِ عَنهُ كَفِيلاَ

ويقرع أسماعهم بعودته إلى كتبهم فيورد منها ما ينفي زعمهم خاصة ما تقولوه في مسألة صلب النبي عيسى عليه السلام. وتحريفهم التوراة وما أضافوا إليها من الأباطيل[2]: [الكامل]

جَعَلُوا الثَّلاثَةَ وَاحِداً وَلَوِ اهتَدَوا   لَمْ يَجْعَلُوا العَدَدَ الكَثِيرَ قَلِيلاَ
عَبَدُوا إِلَـهًا مِنْ إِلـهٍ كائِناً   ذَا صُورَةٍ ضَلُّوا بهَا وَهيُولَى

ويسخر من فساد عقيدهم مشنعا صنيعهم، وتحدث عما فعلوه بالأنبياء يقول[3]: [الكامل]

وَالعَابِدُونَ العِجْلَ قَد فُتِنُوا بِهِ   وَدُّوا اتِّخَاذَ المُرْسَلِينَ عُجُولاَ

ويتخذ من حديثه عن النصارى واليهود مدخلا للمديح النبوي فيسلك الطريق التي ألفها في حسن تخلصه، حيث يذكر صفات النبي وجهاده مع أصحابه وبعض معجزاته، ثم يظهر شوقه إلى زيارة قبر النبي ويختم بطلب الشفاعة.

وقسم آخر يتجلى في جانب السلوك الذي عكس ممارسات النصارى واليهود، فقد صور الشاعر معاملاتهم بأسلوب سيطر فيه الهجاء، فبعد فساد العقيدة، لا يستغرب أن يتبعها فساد الأخلاق، ويعد نقده سلوكهم تأكيده على موقف اتخذه، وحشده الأدلة كفيل بصدق موقفه منهم، فيقول[4]: [الكامل]

إنَّ النَّصَارَى وَاليَهودَ مَعَاشِرٌ   جُبِلُوا عَلَى التَّحْرِيفِ وَالتبْدِيلِ
لَوْ أَنَّ فِيهِمْ عُوَّرٌ عَنْ باطِلٍ   أَبْقَوْا عَلَى التَّوراةِ وَالإِنجِيلِ

تتبع البوصيري في مناسبات عديدة عثرات اليهود والنصارى، فلم تتح له مناسبة في شعره إلا وتعرض لهم فيها، بدافع غيرته على الإسلام، أو لسوء العلاقة بينه وبينهم، وربما كانت مشاهداته للحملات والهجمات التي شنتها الفئتان وما أعقبها من تصدي المسلمين لها نصيب فيما ذكر.

---

(1) الديوان، ص131
(2) نفسه، ص 133
(3) نفسه، ص 134
(4) نفسه، ص 189

يمثل الخطاب الشعري المرجع الثقافي الرئيس بعد الخطاب الديني الذي يشكل قصائد الشعراء في العصر المملوكي عموما والبوصيري بوجه خاص؛ فقد اكتسبت قصائده ترابطا وتماسكا في بنائها العام، وإن انصرفت قليلا عن نهج القدامى في هيكلة القصائد.

ب- الخصائص الفنية للموضوعات:

يتردد شعر البوصيري بين قوة الأسلوب وسهولته وعمق المعاني وقربها، وحرارة العواطف وفتورها، وخصوبة الخيال وضموره، فعناصر الشعر لديه متذبذبة الخصائص، تتباين من قصيدة لأخرى حسب الموضوعات والباعث على كتابتها، كما قد تختلف في القصيدة الواحدة، وعلى الخصوص ما تعلق بالقصائد الطوال التي اشتملت موضوعات متعددة[1].

وفيما يلي بعض الخصائص الفنية التي نراها ميَّزت قصائد ديوانه:

1- صدق العاطفة وسمو المعنى:

والتي صدرت في معظمها عن حرارة إيمان وصدق التوجه في التعبير عن لوعة قلبية تجاه النبيﷺ وتمجيد صفاته ووصف بطولات جنده الأبرار، وتتبع أحداث سيرته العطرة، والتي تردفها جزالة في الألفاظ ورصانة في الأسلوب وجودة في المعاني وجمال في الصور والتشبيهات.

يمكن ملاحظة ذلك من خلال نماذج المديح النبوي التي تكشف عن براعة وصف الرسولﷺ يقول:[2] [البسيط]

مُحَمَّدٌ سَيِّدُ الْكَوْنَيْنِ وَالثَّقَلَيـــ ـــنِ وَالْفَرِيقَيْنِ مِنْ عُرْبٍ وَمِنْ عَجَمِ
فَإِنَّهُ شَمْسُ فَضْلٍ هُمْ كَوَاكِبُهَا يُظْهِرْنَ أَنْوَارَهَا لِلنَّاسِ فِي الظُّلَمِ

ويعكس هذا الأنموذج براعة البوصيري في تخير ألفاظه، لتتناسب مع المعاني التي يريد التعبير عنها، فها هو يصِفُ جندَ الرسولﷺ وهم يحيطون بالكفار ويغرقونهم في الهزيمة فيعظم في وصفهم، يقول[3]: [البسيط]

كَأَنَّمَا الدِّينُ ضَيْفٌ حَلَّ سَاحَتَهُمْ بكلِّ قَرْمٍ إِلَى لَحْمِ العِدَا قَرِمِ
يَجُرُّ بَحْرَ خَمِيسٍ فَوقَ سَابِحَةٍ يَرْمِي بِمَوجٍ مِنَ الأبطال مُلْتَطِمِ
هُمُ الجِبَالُ فَسَلْ عَنهُمْ مُصَادِمَهُمْ مَاذَا رَأَى مِنْهُمُ فِي كُلِّ مُصطَدَمِ

إنَّها الألفاظ الجزلة، ذات الإيقاع الصوتي الشديد، الذي يتناسب مع ضجيج المعركة، إذ يسمعنا رنينُ حروفها جلبة وصدامها،"الصاد والطاء والجيم" قبل أن تنقلنا معانيها وأخيلتها لتتبع مشاهد تلك المعركة وتحركات الجند فيها فالألفاظ "يَجُرُّ، موجٍ، مُلْتَطِمِ، مُصْطَلِمِ، الجِبالُ، مُصطَدَمِ"

(1) نبيل خالد أبو علي، البوصيري شاهد على العصر المملوكي، المرجع السابق، ص78
(2) الديوان، ص192
(3) نفسه، ص198

2- أسلوب الحوار الممزوج بالدعابة والسخرية:

يصوِّر البوصيري جوانب من حياته في قالب فكاهي، ممزوج بالواقعية، وتوخى الدقة التي تجلت في سهولة لفظه، وسماحة تراكيبه، وقرب معانيه، وخفة ظله، وسماحة عشرته، حتى ينال من الظالم دون أن تلحقه الأذية، أو هروبا من الواقع الذي أجهده وحاول التعايش معه. من ذلك قوله: [1] [المجتث]

مَا فِي الزَّمَان جَوَادٌ   يُرْجَى لِدَفْعِ العَظَائِمْ
سِوَاكَ يَا خَيــرَ وَالٍ   يُدْعَى وَيَا خَيْرَ حَاكِمْ
أُنْظرْ بِحَقِّكَ حالي   فَــأَنتَ بالحَــالِ عَالِمْ
إنَّ العِمَــادَ أَرَانَــا   بِأَنَّــهُ الْيَــوْمَ صَائِمْ
وَلَيسَ يَخْــفَى عَلَيهِ   أَنْ لاَ صِيَــامَ لِظَالِمْ
وَصَوْمُنَــا فِي اتِّباعٍ   لَــهُ صِــيامُ البَهائِمْ
فَخُذْ لنَا اليَوْمَ منهُ   غَدَاءَنَــا وَهْــوَ رَاغِمْ

لم تخل سهولة اللفظ بفصاحته، بل قربته من روح الجماعة التي تألف الألفاظ اللينة، وتنسجم مع الأساليب السهلة التي لا يحار الفكر في فهمها.

وأكثر براعة في النقد التهكمي حين ستر مشاعره الساخطة بغطاء رقيق من التندر والسخرية، ففي قوم حُكم عليهم بأن تُحلَق نصفُ لحاهم، نراه يقول: [2] [الرمل]

ثُمَّ قَالُوا عَنْ ذُقون حُلِقَت   قُلْــتُ لاَ بُدَّ لَهَا أَن تُخْلَفَا
وَالَّذي حَلَّقَ أَنصَافَ اللِّحَى   كَانَ فِي الأَحكَامِ عَدْلاً مُنْصِفَا
حَلَقَ النِّصْفَ بِذَنْبٍ حَاضِرٍ   وَعَفَــا بالنِّصْــفِ عَمَّا سَلَفَا

رصد البوصيري الواقعة، وراح يتهكم من جور ذلك الحاكم، يومئ إلى تنكيله بالرعية، واتخذهم مادة للسخرية، ولم يخف البوصيري سخطه وسخريته من فعل الحاكم، ملبِسًا كلامه نبرة الحقد والغضب في تبريره لأحكامه.

3- العزوف عن السير على هيكل القصيدة القديمة:

يكاد يختفي التواصل مع التراث العربي في كثير من قصائد الشاعر، وبخاصة ما تعلق بهيكلة القصائد وما حوَتهُ من وقوف على طلل وذكر محبوبة ووصف رحلة وراحلة، فمن حيث بناء القصيدة، نلحظ عزوف البوصيري عن مجاراة القدماء في السير على عمود القصيدة العربية، إذ وجد البوصيري مسوغا لذلك، فبرَّره أحيانًا بمثل قوله [3]: [البسيط]

مَدْحُ النَّبِيِّ أَمانُ الخَائفِ الوَجِلِ   فامْدَحْهُ مُرْتَجِلاً أَوْ غَيرَ مُرْتَجِلِ

---

(1) الديوان، ص208
(2) نفسه، ص127
(3) نفسه، ص185

وَلاَ تُشَبِّبْ بأَوْطَانٍ وَلاَ دِمَـــنٍ   وَلاَ تُعَرِّجْ عَلَى رَبْعٍ وَلاَ طَلَلِ

وَصِفْ جَمَالَ حَبِيبِ اللهِ مُنْفَرِداً   بِوَصْفِهِ فَهْوَ خَيْرُ الوَصْفِ وَالغَزَلِ

وتجدر الإشارة إلى حسن ابتداءات قصائده، التي تشهد له الكثير منها بجودة المطلع وبراعة الاستهلال، وتمثل مقدمة البردة المشهورة من عيون الفواتح في قصائد المديح بوجه خاص[1]: [البسيط]

أَمِنْ تَذَكُّرِ جيران بِذِي سَلَمِ   مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

فكلمـــة (تذكُّر) تلمح إلى مرجع ديني يرتبط بالتوبة المشروطة وفق موروث وهو الإقرار بالذنب والندم على ما فات، وكلمة (جيران) فترتبط بمبدأ أخلاقي اجتماعي ديني هو مترلة الجار التي تفرض الحفاظ على شرفه وعرضه وعده شريكا أصيلا في الحياة اليومية. فالمسوِّغات أبعدَت التَّجربَة عن الشُّبهة الأخلاقية.

وما أحسن قوله في افتتاح ديوانه [2]: [الكامل]

كَتَبَ المَشِيبُ بأَبْيَضٍ في أَسْوَدِ   بَغْضاءَ مَا بَينِي وَبَينَ الخُرَّدِ

دلل المقريزي على جودة ابتداءات البوصيري بحديثه عن اكتفاء ممدوح البوصيري بقوله في مطلع القصيدة [3]: [الكامل]

أَنْشَأْتَ مَدْرَسَةً ومَارِسْتَانَا   لِتُصَحِّحَ الأَجْسامَ وَالأَبْدَانَا

حيث قال: "... فقال له - الممدوح- حسبك في هذا كفاية، ولم يسمع تتمة القصيدة استحسانًا للبيت، وظل يومه كلَّه يُنشِده ويترنم به، وأجزل جائزته،.." [4]

وكما وفِّق البوصيري باختيار مطالع قصائده، فإنه تمكن بمقدرته الفائقة الانتقال من النسيب إلى المدح، فإظهار الندم كاف ليكون بابا للدخول إلى المديح على أساس طلب الشفاعة، حتى لا نكاد نشعر أنه انتقل إلى موضوع آخر، حيث تمتزج معاني النسيب بمعاني المدح بلطف ومهارة، ومن أمثلة حسن التخلص، انتقاله إلى ذكر الممدوح قوله [5]: [الكامل]

وَلأَبْكِيَنَّ عَلَى زَمانٍ فَاتَنِي   مِنْكُمْ بَعَيْنَيْ عُرْوَةَ بنِ حِزَامِ

وَلأَهْدِيَنَّ إلى الوَزِيرِ وآلِهِ   دُرَّ المَدَائِحِ فِي أَجَلِّ نِظَامِ

وقوله [6]: [البسيط]

فَإِنَّ أَمَّارَتِي بِالسُّوءِ مَا اتَّعَظَتْ   مِنْ جَهْلِهَا بنَذِيرِ الشَّيْبِ وَالهَرَمِ

وَلاَ أَعَدَّتْ مِنَ الفِعْلِ الجَمِيلِ قِرَى   ضَيفٍ أَلَـــمَّ بِرَأْسِي غَير مُحْتَشِمِ

---

(1) الديوان، ص190

(2) نفسه، ص69

(3) نفسه، ص232

(4) الديوان؛ الخاتمة، ص241

(5) نفسه، ص202

(6) نفسه، ص 191

حيث انتقل من ذكر الطَّللِ إلى تقريع الذَّات بيُسر للتَّرابط الوَثيق بين طريقة تَناول الغَزَل وفكرة التَّوبة، ليصِلَ إلى مرماه بطريقة انسيابية ومتسلسلة.

4- جنوح البوصيري إلى الزَّخرفة والبديع:

يبدو أثر الثقافة السائدة واضحا في شعر البوصيري، فقد عاش في عصر وَلعَ فيه الشعراء بالزركشة اللفظية، نرى الكثير من شواهده فيما سبق ذكره من ألوان شعره، لم تدنُ من الإسفاف والمباهاءة كما صنع كثير من شعراء عصره، فقد طال شعرهم الغلو والتكلف، لكن نراه يوظف في اعتدال يتدلى به إلى مراتب السمو الذي نجد صداه في ما ذكر من قوله [1]: [البسيط]

وَاخْشَ الدَّسائِسَ مِنْ جُوعٍ وَمِنْ شَبَعٍ فَرُبَّ مَخْمَصَةٍ شَرٌّ مِنَ التُّخَمِ

فوضع المحسن البديعي وهو الطباق "جُوعٍ- شَبَعٍ" كان في محله، لأن ذِكرَ الشيء بذِكرِ نقِيضِه يُعرفُ، لكن الماثل لدينا هو تجنب الإفراط في الشيء لأنَّه مذموم، والمطلوب لزُوم الاعتِدَال وهو الممدوح.

1- أسلوب التقابل والتَّضاد:

لم يعدْ أسلوبُ التَّقابل والتَّضاد مجرَّد أسلوبين لُغَويَّين بلاغِيَّين يندرجَان ضمن علم البديع والبيان ويتصفان بجماليات مثيرة، بل أصبحا أداتين لكشف الجمال والحقائق معاً، فهما طريقان من طرق البيان تجد المعاني فيهما معرضا للوضوح والجمال، يظهران بين المفردات والمقولات المترادفة والمختلفة.

استعمل البوصيري أسلوب التقابل والتَّضاد فركَّز في مقابلاته على العناصر الشُّعوريّة والنّفسيَّة ليجسِّد من خلالها جوَّ الصِّراع، ونصّ شعريٍّ تقوم بنيته على هذا الأسلوب هو تعبير عن الصراع والتجاذب والتوتر الناتج عن تقابل كلمتين أو نزعتين في الإنسانية نزعةَ خير وبرٍّ، ونزعة شرٍّ وعدوان.

فالإنسان الشاعر إذن، وجد بين عالمين يرى الزوجية قوام فيهما ويشغل جانبا منهما، فالتناقض بين الإحساسات والمشاعر، يجبر صاحبه على البحث عن حل وسط يريحه، ربما يهرب من الواقع المعيش ليختار عالم المثل، والذي هو عند الشعراء يتمثل في اختيارهم اللفظ والرمز والعبارة الموحية بالطُّهر والخصب والنماء؛ عوضا عن التي توحي بالرجس والجدب.

وعند "البوصيري" يقول في "البردة" [2]: [البسيط]

نَعَمْ سَرَى طَيفُ مَنْ أهوَى فَأَرَّقَني وَالحُبُّ يَعْتَرِضُ اللَّذّات بالألَمِ
أمَرْتُكَ الخَيْرَ لَكِنْ مَا ائْتَمَرْتُ بِهِ وَمَا اسْتَقَمْتُ فَمَا قَوْلي لَكَ اسْتَقِمِ
وَاخشَ الدَّسَائسَ مِنْ جُوعٍ وَمِنْ شَبَعٍ فَرُبَّ مَخْمَصَةٍ شَرٌّ مِنَ التُّخَمِ

---

(1) الديوان، ص192
(2) نفسه، ص191

وسنقتصر على المثال الأول من الشاهد؛ فالبوصيري هنا أراد أن يقول: إن الحب يحمل ضده ويجر إلى نقيضه؛ فسرعان ما تتحول لذة الحبيب من حبك له ألمًا عند فراقه والنأي عنه، أليس الألم ما ينشأ عن الحب من شدة الوجد؟ فثنائية الحضور والغياب راسخة في عنصر التقابل.

وعليه فالتعبير بالصور المتضادة، إنما هو تعبير عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة والمبهمة، فيقع الشاعر بين طرفي نقيض: الرغبة في الاتصال أو الانفصال.

– **الانفصال بين الذات والواقع:** وهو مرادف الاغتراب، إذ يشعر الإنسان باختلاف ذاته عن الآخرين، فيفقد الإحساس بوجود علاقة تربطه بهم، حتى يتطور الأمر إلى انعدام الشعور بالقدرة على تغيير الواقع، وينتج عن تعرض الفرد لرضوض نفسية نتيجة فقدانه أشياء أو أشخاص يحبهم.

لا نرى في البوصيري إلا مثالا صادقا لهذه الحالة، فهو في صراع مع أركان وجوده؛ بين رفض للواقع وقبوله في آن معا، فنجده شاكيا في موضع يقول(1): [الخفيف]

أَيُّهَا الصاحبُ المُـــؤَمَّلُ أَدْعُـــو   كَ دُعَاءَ استِغَاثَةٍ واستجارَهْ
أَثْقَلَتْ ظَهْرِيَ العِيالُ وَقدْ كُنـــ   ـــتُ زَمَاناً بِهِم خَفِيفَ الكَارَهْ
لاَ تَكِـــلْنِي إِلَى سِـــوَاكَ فَأَحْيَا   رُ زَمَانِي لاَ يَمْنَحُونَ خِيَارَهْ
وَوُجُوهُ القُصَّـــادِ فِيـــهِ حَدِيـــدٌ   وَقُلُوبُ الأَجْوَادِ فِيهِ حِجَارَهْ

نظم الشاعر أبياتا بث فيها شكواه من كساد سوق الشعر، فلم يجد حرفة يرتزق منها، وقد عكست حلته النفسية التي مثلت محورين:

1– غربة الشاعر وتشاؤمه جسَّدها الكمُّ الهائلُ من الألفاظِ الموحيةِ (دعاء استغاثة، أثقلت ظهري، حجارة، حديد...). كما أنه شعر بفقدان التكافل الاجتماعي الذي خيم على بيئته، وهي المأساة التي أحس من خلالها بالغربة في بلده، واستبد التشاؤم بالشاعر إلى درجة فقد فيها طعم الحياة لشعوره بالوحدة في مجابهة عذاباتها(2): [الخفيف]

لَيْسَ ذَا حَالُ مَنْ يُرِيدُ حيَاةً   لِعِيَالٍ وَلاَ لِبَيْـــتٍ عِمَارَهْ

2– أما المحور الثاني؛ فمثل الأمل القريب والمبتغى، فبدت عبارات تلوح فيها أسارير أمل وبعث للحياة من جديد، فهذا قوله(3): [الخفيف]

فسأَغْدُو بِـــهِ سَعِيداً كَأَنِّي   لاعْتِدَالِ الرَّبِيعِ للشَّمسِ دَارَهْ
إنَّ بَيْتاً يغْشَاهُ كُـــلُّ فقِيرٍ   مِنْ عَلِيٍّ في ذِمَّةٍ وَخِفَارَهْ
صَرَفَ اللهُ السُّوءَ عَنهُ وَآتَـــا   هُ مِنَ المَجْدِ وَالعُلاَ مَا اختَارَهْ

(1) الديوان، ص85
(2) نفسه، ص86
(3) نفسه، الصفحة نفسها

فدلالة الألفاظ (فسأغدو به سعيدا، صرف الله السوء) تلمِّح إلى انكماش المعاناة وسعة بادية في الأفق، سيظهر وهجها مع فجر ربيع باسم.

– حين نتعقب الصورة الشعرية لدى البوصيري، ندرك إلى أي مدى اتجه الشاعر إلى الفكرة والواقع، باعتبارهما مظهرا لتجلي المشاعر المتأججة، فنلاحظ كيف قابل بين (زلة عظمت وكبائر صغرت)، يقول[1]: [الخفيف]

يَا نَفْسُ لاَ تَقْنَطِي مِنْ زَلَّةٍ عَظُمَتْ إِنَّ الكَبَائِرَ فِي الغُفْرَانِ كَاللَّمَمِ

فعبَّر عن حاجة ذاتية ودينية وهي المغفرة الواسعة التي أومأ إليها، استنادا إلى موروث ديني وهو قوله ﷻ: ﴿...إِنَّ رَبَّكَ وَاسِعُ الْمَغْفِرَةِ...﴾ [2]. فالتقابل بين الكبائر والصغائر يمثل صورة القوي أمام الأقوى، فيذهب في تخييل يقف عند جزئيات عدة تشي إلى مقدار حسن الظن برحمة الله التي ستسع كل مخلوق.

ثانيا: جمــاليات التنـــاص

يشكِّل تداخل النصوص وانتقالها وهجرتها وترابطها سمةً فنّيّةً مرتبطةً بكلِّ كلامٍ كيفما كان نوعه أو جنسه، هذه الميزة تبقى خاضعةً لما تفرضه السِّياقات المعرفية التي توجِّه صاحبَها للحُكم علَيها، فإِمَّا أن يتأثر بها من حيث درجةُ الوعيِ بذلك التّفاعل ودرجته من حيث التّجلي والانمحَاء والتخفِّي، وإما أن لا يجد ما يثير فيه أثرا لذلك التداخل الذي ربما يكون على درجةٍ مَا من الرَّتابَةِ والإقحام.

إذا كان للتناص مصادر، فمن باب أولى معرفة موقعها في مادته التي يتجلى فيها، والتي تشتمل مستويات النص كله، فقد يأسر الشاعر محاكاة قصيدة ما، بحراً وقافية وموضوعاً على ما هو معروف في الشعر العربي القديم، وقد يلجأ إلى «الاتكاء» على صورة شعرية، أو معنىً ما، إلى غير ذلك من المواد التي تقع في هذا المستوى أو ذاك في القصيدة. لهذا لا يمكن الحديث عن «مواطن التناص» من دون الوقوف عند مستويات النص الماثل، في الأنماط والتراكيب والصياغات، وفي القضايا والموضوعات.

فإذا كان البوصيري قد عكف على صياغة ديوانه –موضوع الدراسة، إنما رغب وقوع نصوصه في موضع تواصل إيجابي ذي حميمية بين تلك الصياغة من جهة، ومتلق على قدر كبير من الوعي، مرهفٍ، يستشرف أفقا دلاليا من وراء تعامله مع تلك النصوص من جهة أخرى.

يعد المتلقي المحقق الفعلي لكينونة النص، فلا قيمة لهذا المكتوب إلا بقدر ما يحدثه من أساليب نادرة تبدأ من الوحدة الصغرى ممثلة في الصوت المفرد، وانتهاء بالمركب الكلي وهو الصورة والمعنى العميق الذي يحمل أبعادها الخفية، أومأ النص إليها على حينِ غفلة من القارئ، الذي يتوسم فيه ردود فعل نشيطة في

(1) الديوان، ص200

(2) سورة النجم: الآية 33

الفهم تتجاوز السابق وتستتبعه، ومن ثم فالتناص" ليس مجرَّدَ لعبةٍ لغويّةٍ مجانيّة، وإنما لهُ جماليات عدة ينهض بها في مجال النّصوص الأدبيّة وهي على مستويين:

1- على مستوى الصُّورة:

الصُّورة تشكيلٌ لغويٌّ مكوّنٌ من الألفاظ والمعاني العقليّة والعاطفة والخيال، وبحسب الأديب أن يستحضر ما أدركته الحواس إبّان الحاجة إليه، فالصورة يحسن بها أن تَتنَاسب مع المعاني والعواطف، فليس اختيارُ الأديبِ الألفاظَ اعتباطاً؛ بل يكون في كثيرٍ من الأحيَان اختياراً شعوريّا.

والصُّورة بنعوتها (الشِّعريّة، الأدبيّة) مصطلحٌ لم يُقيّد بادِىءِ الأمر بتخصيصٍ إلاَّ مَن بَاب تسمية الكُلّ بالجزء، ولعلَّ النقادَ استخدموا "الشِّعرية" لاهتمامهم بالصور في المنظُوم دون المنثور.

وعبْرَ تاريخِ تطوُّرِ مصطلحِ الصُّورة تميَّز بمفهومين؛ قديمٌ يقف عند الصورة البلاغيَّـــة، وحديثٌ يضمُّ إلى الصُّورة البلاغية الصُّـــورةَ الذهنيَّة بوصـــفها رمزًا[1]، فكلمة "صورة" تطلق عادة على ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات[2]، وهي في رأي أحد الباحثين "طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة"[3]، تتجلى أهميتها بما تقدمه أو تحدثه من معنى أو تنبه إليه[4].

وشكّلت الصُّورة وعاءَ المعنى المفهوم من العمل الأدبي بفعل استيعابها للشكل والمضمون معاً فهي "أداةٌ فنيةٌ لاستيعاب الشكل والمضمون بمالهما من مميزات وما بينهما من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلاً"[5]، هي عنصر مهم يملكه الشاعر، يستعين بها في تلوين أفكاره وإحاطتها بالحيوية اللازمة، فهي خلق فني ورؤية جمالية تترجم الانفعالات المصاحبة لها.

غَدَت الصورة الفنِّية معياراً نقدياً مهتمّاً بتناولها العمل الأدبي من جوانب متعددة، وقد أثبتت الدراسات التي تخِذَتْها معياراً مقدرتَها على فحص العمل الأدبي، وبيان مواضع الجودة والإخفاق فيه، ثمّ الحكم عليه.

يمكِّن الشاعر لنفسه التعبير عن الحياة بدءا بالتي عاشها القدامى وقد وقف على آثارهم، فينطلق في تفاعل مع نتاجهم يحرك تلك النصوص السابقة بأفكارها وصورها، فهي إن لم تكن صورا متباعدة ومناقضة، فهي على قدر بسيط من جنس الصورة الشعرية التي عمل المبدع على تشكيلها وخلقها.

---

(1) علي البطل، الصورة في الشعر العربي إلى أواخر القرن2 هـــ، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس،بيروت، ط2، 1981، ص15

(2) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، د. ت، ص03

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة، 1974، ص392

(4) المرجع نفسه، ص392

(5) محمد حسين علي الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص37.

ويتأبّى الشاعر إلى استمالة بعض الصور الشعرية فيحسن بها صنعا فتسمو عن أن تكون مجرد إقحام مفتعل داخل القصيدة حين يُــمَوقعها فتذوب في النص الحاضر فتشبعه ثراء دلاليا مشهودا [1].

فالتأثر بمنتوج الآخرين لإخراج العمل الأدبي ليس بالجديد، لأن الكاتب وهو يبدع عليه أن يكون في درجة يستحضر فيها ذاكرته الثرية مستعينا بنصوص غائبة، من شأنها أن تؤثر على ثقافته ومدى وعيه بحقيقة التعبير الفني، تضاف إلى مجهوده الفردي، في تشكيل الصورة [2]، إنما الجديد فيه أن القارئ أخذ يستسيغ هذا العمل تحت عناوين شتى منها: توسيع مصادر ثقافة الشاعر وتنويع اطلاعه على الموروث، فاستحالت الصورة شفرات ومفاتيح يستعين بها القارئ، ليوسع دلالات النص وفتح الاحتمالات أمامه لإثراء قيمته.

يعمل التناصُّ إذن على إحياء الصُّوَر الشعريّة في صورة معاصرة، ولا يمكن للمتلقي التعامل مع النصوص الغائبة إلا إذا كان مطّلعا على قوانين الكتابة ومستويات التعامل مع تلك النُّصُوص، وذلك لاستحضار مختلف الظلال، عن طريق التداعي الوجداني والصُّوري في القراءة الأولى داخل القراءة الثانية[3].

وشعر البوصيري لا ينأى عن هذا الوضع، فتجاوز هامش الزخرفة والتكديس غير المشروع للصور، فقد شكل التناص مصدرا لتشكل الصورة ووسيلة لبنائها يَقُول في موضع[4]: [الوافر]

ثَكِلْتُ طَوَائِفَ الْمُسْتَخْدَمِينَا فَلَمْ أَرَ فِيهِمُ رَجُـــلاً أَمِينَا
فَخُذْ أَخْبَارَهُمْ مَنِّي شِفَاهًا وَأَنْظِـــرْنِي لأُخْـــبِرَكَ اليَقِينَا
فَقَدْ عَاشَرْتُهُمْ وَلَبِثْتُ فِيهِمْ مَعَ التَّجْرِيبِ مِنْ عُمْرِي سِنِينَا

إنَّ هؤلاء المستخدمين الذين مقتهم الشاعر، وقدم صورة سوداوية عنهم، يجعل من أبياته وسيلة للكشف عن كثير من ممارساتهم في الأمة، وقد نقل لنا منها؛ خيانة أمانة، وارتشاء، وسرقة، وإن كان بدافع شخصي منه– على تجربة– فلا ينفي ذلك معاناة الرعية أيضا، فقد ذابت مصلحته الشخصية في الجماعة التي رزئت في مسؤوليها فأبدى قلقاً وَحيرةً وتطلّعاً، وفي عرضه لصورهم متعددة الأبعاد حمولةُ احتجاج ورفض، ووسيلةُ فضحٍ تكشف عن مستوى الظلم والجبروت، بل عملية توبيخ لمستوى الضعف والخَوَر الذي وصلت إليه الإنسانية النبيلة التي أصبحت تتحكم في رقابها جمالات من البشر من زاوية مقابلة.

إن مثل هذا النموذج الذي جسد وضعا اجتماعيا وسياسيا (فساد الحكم)، طبع تاريخ تلك الحقبة، لن يكون مجرد ظاهرة عابرة تنتهي بزوال الفترة، بل هي قابلة للتجدد والبعث على مدى تاريخ سيُعيد نفسه مع ذهاب الأشخاص، لأن دلالة الفساد والصلاح تبقى بعد انتهاء القائم بها، وصالحة لأن تتكرر في مواقف وتفسيرات جديدة [5].

(1) طارق سعد شلبي، من جماليات التلقي للشعر الإسلامي، المرجع السابق، ص15
(2) ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، د ت، ص96
(3) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، المرجع السابق، ص33
(4) الديوان، ص218
(5) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في شعرنا العربي المعاصر، المنشأة الشعبية للنشر، دط، دت، ص120

توظيف الشاعر للتاريخ يكسب تراثه طاقة جديدة، قابلة للتأويل عند إعادة كتابتها من جديد، فتأخذ حمولة جديدة، لكنه لا يحيط بكل ما شهده أو حفظه، بل يحتفظ بالتجارب ذات القيمة "لأن الشاعر يراها فياضة بالدلالة التي يحاول أن يقدمها للوعي"(1).

لجأ البوصيري إلى التراث الديني, متوسلا برموزه (الصحابة)، يوظفها في شعره توظيفا، عبَّر من خلاله عن هموم أمته، فحدد ملامحها وتجلياتها، وبرهن من خلال ذلك كلِّه على مدى ثراء هذا التراث, وقدرته علي العطاء الدَّائم المتجدِّد، إذا ما اتَّخذَ الشاعر أسبابه, وضربَ بجذوره في تربته الخصيبة.

يقول البوصيري(2): [الوافر]

إذَا أُمَــناؤُنَا قَبِلُــوا الهَدَايَا وَصَارُوا يَتْجَرُونَ وَيَزْرَعُونَا
فَلِمْ لاَ شَاطَرُوا فِيمَا اسْتَفَادُوا كَمَا كَانَ الصَّحابَةُ يَفعَلُونَا

فالاستعانة بالتراث لمعالجة قضايا الأمة مطلبُ الشاعر، لأنَّ العلاج بالقُدوة والأثرِ بضربِ المَثَلِ والاعتبار، مطلبٌ ووسيلةٌ للإقبال ومحاسبة النَّفس بالترغيب في السَّير على خُطَى السَّلَف.

زاوج البوصيري بين رمز –الصحابة– وعلى طريقه ذلك أنشأ الشاعر مجالا حيويا، يستمد منه القدرة على تجاوز الواقع البئيس، والابتعاد عن المألوف المرفوض.

يبدو البوصيري شاعرًا مولعًا منفتحًا على الشِّعرِ القديمِ الذي طفَا عَلَى مياهِ ذاكرتِهِ، وَغَالباً مَا يستيقظُ متسَلِّلاً صوبَ ما تُنتجه قريحَته من صور، يقول(3): [البسيط]

وَائْذَنْ لِسُحْبِ صَلاَةِ مِنكَ دائِمةً عَــلَى النَّبِــيِّ بِمُنْهَــلٍّ ومُنْسَجِمِ
مَا رَنَّحَتْ عَذَباتِ البَانِ رِيحُ صَبَا وَأَطْرَبَ العِيسَ حَادِي العِيسِ بِالنَّغَمِ

فها هو ينشئ من علاقة العربي بالبيئة معادلا كنائيا يخدم مديحه، فإذ يصور لنا الرحلة القاسية التي تعترض الحادي وما يتبعها من تعب وضنك، لا يسليه إلا الحداء الذي يطوي تلك الأمصار، يحيل هذا السلوك في خدمة ممدوحه الذي يسلو بذكره، كما تسلو القافلة بتهاديها وطربها.

كما يتناص الشاعر مع صورة مركزية أخرى تظهر معالم الأطلال وأثرهــا في ذاكــرة الجماعــة فيقول(4): [البسيط]

مَدْحُ النَّبِيِّ أَمانُ الخَائِفِ الوَجِلِ فامْدَحْهُ مَرْتَجِلاً أَوْ غَيرَ مُرْتَجِلِ
وَلاَ تُشَبِّبْ بِأَوْطَــانِ وَلاَ دِمَــنِ وَلاَ تُعَرِّجْ عَلَــى رَبْعٍ وَلاَ طَــلَلِ
وَصِفْ جَمَالَ حَبِيبِ اللهِ مُنْفَرِداً بِوَصْفِهِ فَهْوَ خَيْرُ الوصْفِ وَالغَزَلِ

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، المرجع السابق، 31
(2) الديوان، ص 220
(3) نفسه، ص 200-201
(4) نفسه، ص185

حيث شكَّلت تلك الصورة بؤرة المعنى، وشكل المبدأ فيها عنصراً مهيمناً "إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه وهو الذي يحدد هوية القصيدة"[1]، فالشاعر ممتعض من صدى الأطلال الذي ينقل بتموجاته المتوالية حقيقةً مرة يريد نسيانها، وهي فراق الأحبة ورحيلهم، ليرسم غرض المدح، يراه وسيلة قربى من الممدوح، فلا يحتاج عناء الوقوف، وبفعل ما يتضمنه من عنصر الإحالة والمرجعية التي تنقلنا إلى العصر العباسي، حيث الشعوبية تضرب بأطنابها، تتداعى لنا معها صورة أبي نواس وهو يسخر من التراث العربي، وبكل ما يمت للعرب بصِلة، نراه يقول[2]: [الرمل]

قُل لِمَن يَبكي عَلَى رَسمٍ دَرَسْ   وَاقِفاً مَا ضَرَّ لَوْ كَانَ جَلَسْ
اُترُكِ الرَّبْعَ وَسَلْمَى جَانِباً   وَاصْطَبِحْ كَرْخيَّةً مِثلَ القَبَسْ

فالتَّناص أُثير في تركيبين اثنين حرَّك الذّاكرة الواعية؛ فالأول قول البوصيري" مَرْتَجِلاً أَوْ غيرَ مُرْتَجِلِ" وما يقابلها عند أبي نواس "واقِفاً ما ضَرَّ لَو كانَ جَلَس" والثاني قول البوصيري: ولا تُعَرِّجْ عَلَى رَبْعٍ ولا طَلَلِ ويقابله قول أبي نواس" اترُكِ الربعَ وَسَلمى جانِباً".

ويقارع الشَّاعر سلطات الجور، فنلمح بنية شعريَّة تناصيَّة ترسم صورة الرَّعيَّة المضطهدة من خيانة وسطوٍ ونهبٍ... وكان هُو فيهَا صاحبَ قضيّة؛ ينقل الوقائع بجزئياتها ويترصد رموز الفساد يقول[3]: [الوافر]

أغارَ عَلَى قُرَى فَاقوسَ مِنْهُ   بجَوْرٍ يَمْنَعُ النَّوْمَ الجُفُونَا
وَجَاسَ خِلالها طُولاً وعَرْضاً   وَغَادَرَ عَالِياً مِنْها حزُونَا

فمن وحي هذه الصورة المكثَّفة "جاس خلالها" يعيد الشاعر كتابة النص القرآني ممتصا ﴿ فَإِذَا جَآءَ وَعۡدُ أُولَىٰهُمَا بَعَثۡنَا عَلَيۡكُمۡ عِبَادٗا لَّنَآ أُوْلِي بَأۡسٖ شَدِيدٖ فَجَاسُواْ خِلَٰلَ ٱلدِّيَارِۚ وَكَانَ وَعۡدٗا مَّفۡعُولٗا ﴾[4].

فيشير إلى شراسة وخبث الموصوف الذي يمثل العصابة التي تبث عيونها في ربوع البلاد، وهو تعبير لطيف فيه إشارة لسرعة تحصيل المبتغى وهو السلب والنهب.

استثمر الشاعر البوصيري مصادر متعددة تعزيزا لصورته الشعرية، حيث تنوعت ثقافته وكثر اطلاعه على الأفكار السابقة والتاريخ الإسلامي، وكان الأثر الأكبر في نتاجه الشعري هو كتاب الله العزيز، والكتب السماوية الأخرى بدرجة، كما جسد النص التراثي الشعري حضوره الواسع ضمن تناصاته بل وظفه بطرائقه الخاصة التي ألقت بظلالها على كل موضوعات يعالجها، فالشاعر عليه أن "يسلّم بما يربطه بالماضي من علاقة جدلية وينطلق من حق الحاضر في فهم الماضي في ضوء همومه" [5].

---

(1) محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط2، 1990، ص72 .

(2) أبو نواس، الديوان، المرجع السابق، ص299

(3) الديوان، ص223

(4) سورة الإسراء: الآية 05

(5) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة واليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط7، 2005، ص228

الشاعر في تعامله مع النص القرآني كان حذرا لم تتجاوز تناصاته معه حدود الاجترار والامتصاص لسُوَرِه، يقول[1]: [الوافر]

وَمَا فِرْعَوْنُ فِيهَا غَيْر مُوسَى يَسُومُ المُسْلِمينَ أَذًى وَهُونَا
إِذَا أَلْقَى بِهَا مُوسَى عَصَاهُ تَلَقَّفَتِ الْقَوَافِلَ وَالسَّفِينَا

وظّف الشاعر هنا قصة سيدنا موسى في مواجهته بطش فرعون مع إحداث تغيير جذري في القصة، قال ﷻ: ﴿ فَأَلْقَىٰ مُوسَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴾[2]، حيث استخدم إطارها العام واستثمر في دوالها كلها ممتصا لسياقها، فلم تبرح صورة العصا التي كانت تلقف البهتان والسحر حتى تحوَّلت إلى آكلة لحقوق الناس، وموسى وهو رمز القدوة تحول إلى جاسوس سهلت له العصا – المعجزة– نهب متاعهم، في إشارة إلى محنة بلاده في غياب الوازع الديني عن المسلمين، أليس هو من يقول[3]: [الوافر]

وَكَيفَ يُلاَمُ فُسَّاقُ النَّصَارَى إِذَا خَانَتْ عُدُولُ المُسْلِمِينَا

يتفاعل الشاعر مع طرفي التناص (النص السابق والنص الماثل) ولكي يصدق تأثيره فلا بدَّ من استناده على قاعدة من التجربة الحية التي تقوم بتحريك بواعث التناص والرغبة في قول الشعر.

فقد تناص الشاعر مع الشعر والتاريخ العربي وكان الحيز الأوسع للنص القرآني عبر قانوني الاجترار والامتصاص، والذي قلَّمَا يدخل في علاقة حوارية معه، وكان غرضه من تناصاته تلك تصوير الهوّة الواسعة بين ما يريده القرآن من المسلمين وبين واقع الأمة الإسلامية، فقد اتخذ الشاعر القرآن وسيلة حجاج للترغيب وأداة لتمرير مفاهيمه وأفكاره، وأراد أيضاً أن يضفي على شعره حيزا أوسع من القدسية.

بقدر ما كان في اختيار تناصاته حراً، كان مراعيا شأن المتلقي فتناول شخصيات ونصوصاً معروفة ومشهورة، لأن "معرفة الجمهور بشيفرات النص الخاضعة للتناص لهي بالغة الضرورة ليحقق التناص أثره المنشود"[4]، فعلى سبيل المثال [5]: [البسيط]

قَالَت لِيَ النّاسُ مَاذَا الخُلْفُ قُلتُ لَهُمْ كَمَا تَخَالَفَ مُوسَى قَبْلُ وَالخَضِرُ

فيذكر أسماء شخصيتي "موسى والخَضِرُ" ثِقةً منه بثقافة المتلقي وإحاطته بتراثه. إشعارا بضرورة نبذ التفرق والتناحر بحيث لا يصنع الخلاف أسوارا بين الناس، فالتعالق قائم على التشبيه الرامي إلى وجود اختلاف لكن لا ضرر فيه إذ هو نابع من أولي التقوى لأنهم فطروا على الخير وأدب الخلاف فيهم قائم.

ويبقى التناص مع النص المقدس ذو حساسية في ظل حرص الشاعر على خلخلة الأطر النصوصية القديمة ومحو قداستها من مبدأ الانزياح والانحراف الدلالي، فهذا الأمر لا يمكن أن يصح مع القرآن؛ لأن

(1) الديوان، ص223
(2) سورة الشعراء: 45
(3) الديوان، ص218
(4) كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً، المرجع السابق، ص43
(5) الديوان، ص94

دلالة اللفظ والسياق القرآني ليست محددة بإطار السورة والآية فقط، فالقرآن الكريم له فضاؤه المعرفي الواسع وأفقه التأويلي المتجدِّدُ الذي لا يمكن لفكر الشاعر المحدود أن يجاريه، فضلاً عن أن النص القرآني حمَّال أوجه.

تشكيل الصورة في تناصات البوصيري أسهم في تفرُّد صور أثارت مشاعره واستهدفت واقعه المأساوي، فاقترب بتلك الصور ليرسم وثيقة تاريخية قيِّمة، أرَّخت لفترة حساسة شهدها عصره، حيث الصورة نابضة ترسم صراعا وانفلاتا في القيم، تتدلى دركاتٍ حتى لَيحس القارئ باليأس، وترتفع في المديح درجاتٍ تأسرُ المتلقي وتستبيه لما في طابع الشاعر الخاص وأسلوبه في الكتابة في هذا اللون من فنون.

ساهمت الصورة الفنية أو الصورة الأدبية في استكمال تناول النصّ الأدبي من زواياه جميعِها، وهي بحاجة إلى البصيرة اللمّاحة القادرة على معايشته بصورة تضارع معايشة صاحبه إنْ لم تفُقْها، بحيث يحتم على الباحث في هذا الأمر تناول المنابع التي يستوحي منها الأديب صوَرَه الفنية.

مصادر الصور الأدبية تختلف من أديب لآخر؛ فقد نجد عند أديب اهتماماً بالحياة الإنسانية، وقد نجد عند آخر اهتماماً مبالغاً بالتراث بمشاربه المتنوعة، وقد نجد صنفاً ثالثا من الأدباء – وهو أكثرهم – يمزج بين هذه المصادر وغيرها للتعبير عن تجربته.

2-على مستوى اللغة:

يتفق الدارسون على أن التناص شيء لا مناص منه؛ إذ لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياهما ومن تاريخه الشخصي، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقّي أيضا.

ومادام النص لا يمكن إيجاده من اللاشيء، فالتناص هو الذي يعزى إليه ربط العلاقة بين النص وبقيّة النصوص، لأن العلاقة بينهما لا نهائيّة؛ تبدأ بالأصوات وتنتهي بالدلالة.

جاء التناص يبحث عن الكيفية التي تتحرك بها النصوص في النص اللاحق، وليكون محصِّلة تستوعب العمليات الإنتاجية، فيتم التخلي عن كل ما يسيء للمبدع في شخصه من إدانته بالسرقة والانتحال والمناقضة.

تعتبر اللغة أهم وظيفة يُتلمَّس بها جَمالُ النص؛ حيث يستعمل المبدع كلمات ومفردات نصوص سابقة يوظفها في نصوصه فتنمِّيها وتُثريَها، إمّا بترسيخها والاعتراف بها؛ بإيضاحها وإبراز مدلولاتها أو بمناقضتها ومعارضتها.

فالنص يظهر لنا في شكل لغة تتراءى في بنية ملفوظات، تُحقِّق وظيفة التواصل لنماذج قديمة يتكرر ورودها في النصوص اللاحقة، ووُجد – النص– للقراءة لأن صاحبه – المبدع– "ضنين بكِتَابه أن يعرض

قبيحا أو مشوَّها أوناقِصًا... ويفكر في القراءة أكثر من تفكيره بنفسه، وبِسُمعَتِهِ قبل اسمه، وبأثره في القارئ..." (1).

توافرت للبوصيري خبرة بالحياة وما يركن فيها من خبرات الآخرين، كما أنتجت له فنون الكتابة وأساليبها اللغة التي أُوتيَها من عمق التجربة الخاصة، وتأثره بالتراث الإسلامي خصوصا والعربي بوجه عام.

فمنذ التماس الأول مع الديوان وتماديه بين يدي القارئ الواعي، وإلى آخر نص، يلمس توظيف اللغة التراثية، ومتطلبات النص الحاضر في استقطاب مفرداته من مساحات بعيدة في التكوين اللغوي الثقافي والمعرفي الممتد عبر عصور، وحتى لا أجزم في التعامل مع البوصيري، فقد تشرب لغة القرآن وأشعار العرب، إلى درجة لا تكاد تخلو قصيدة له من تأثر أو تضمين، فمعظم الألفاظ من التراث العربي القديم، دينيا ولغويا، وشعريا.

حيث نجد تناصًّا لغويًّا موغلا في التراث، من خلال المفردات الآتية (على سبيل المثال لكثرتها)، فكلمة: مريم، تترى، الدُّسر، جاءت على الترتيب في تناص مع القرآن الكريم في عدة مواضع :

من قول البوصيري(2): [الخفيف]

وَأَتَتْ قَوْمَهَا بِأَفضَلَ مِمَّا   حَمَلَتْ قبلُ مريمُ العذراءُ

يتناص مع قول ﷻ: ﴿فَأَتَتْ بِهِۦ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُۥ ۖ قَالُواْ يَٰمَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْـًٔا فَرِيًّا﴾ (3)

فهو يستحضر قصة مريم عليها السلام، ويدمج قصة مولد الرسولﷺ في لغتها، ويسيِّر مفردات القرآن في ذات النسق الشعري، لكنَّ الموقف يختلف؛ فالإتيان يحمل معنى البشارة في النص الحاضر، ومعنى الخوف والتَّرقب في النّص الغائب، لكنّ القارئ يقف بينهما مستشعِرًا إرهاصات مولد نَبِيِّين، ويحيي ثقافته الإسلامية العميقة والمتجذرة في ذاكرته الشعرية الأولى، والتي أسعفته في تحريك مشاعره تجاه رسل الله.

ومن قوله(4): [الخفيف]

صَلَوَاتُ اللَّهِ تَتْرَى عَلَيهِ   وَعلَيهِمْ طَيِّباتٌ عِذَابَا

يتناصّ مع قولِهِ ﷻ: ﴿ ثُمَّ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا تَتْرَا ۖ كُلَّ مَا جَآءَ أُمَّةً رَّسُولُهَا كَذَّبُوهُ ... ﴾(5)

حيث شكَّلت لفظة "تترى" المتناصَّة بوعي من الشَّاعر مع الموروث اللُّغوي الذي شكَّل الأساس الأول للمكوِّن المعرفيِّ والثقافيِّ له، فهي وإن دلت على التواتر والتتابع مع تراخي، فقد حاول الشاعر أن يختط لنفسه موغلا بقصد بمفردة يرجع نحو ماضي لغته ومفرداتها وألفاظها، والذي شكَّل رصيده الثقافي الأول، فنجح في توظيف التراث اللغوي في نصه بشكل يزيد بهاء النص ويميز حضوره.

---

(1) سلام خياط، صناعة الكتابة وأسرار اللغة، شركة رياض الريس للكتب والنشر، ط1، جانفي1999، ص26

(2) الديوان، ص03

(3) سورة مريم: الآية 27

(4) الديوان، ص34

(5) سورة المؤمنون: الآية 44

ومن قوله[1]: [البسيط]

وَمَعْشَرٌ سُمِّروا فوْقَ الجِيادِ وَقَدْ   شَدَّتْ جُسُومَهُمُ الأَلْوَاحُ وَالدُّسُرُ

يتناص مع قوله ﷻ: ﴿وَحَمَلْنَٰهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَٰحٍ وَدُسُرٍ﴾[2]، ينقل لنا الملمح الكنائي عن سفينة سيدنا نوح التي صنعها بإحكام فشدت أركانها، يمتص ذلك الوصف، وينقل تلك الصورة لتنسحب على الجند الذين نكل بهم وعذبوا، والجامع بينهما تعظيم صورة البطش، وإظهار السيطرة وإحقاق الحق الذي قادهم إلى بر الأمان بزجر الغاصبين وردع المجرمين.

للبوصَيري خيال واسع، تعامل مع الألفاظ والعبارات بعناية، فأحسن تموقعهما، واختارهما يناسبان مقامهما وعضد ذلك بالبرهان، يقول في مديحه النبي ﷺ [3]: [البسيط]

عِنَايَةٌ ضَلَّ كَيْدُ الْمُشْرِكِينَ بِهَا   وَمَا مَكايِدُهُـــمْ إِلاَّ الأَضَالِيلُ

إِذْ يَنْظُرُونَ وَهُمْ لاَ يُبْصِرُونَهُمَا   كَأَنَّ أَبصارَهُمْ مِنْ زَيْغِهَا حُولُ

لقد سفَّه الله أصنام المشركين وأنزلها منزلة العقلاء، فجعلها تنظر ولا تبصر، وأحدث الشاعر مغايرة في السياق ليعود على المشركين العقلاء، لأنهم مثل الأصنام في جهلهم وبلادة تفكيرهم، فأعظم الشاعر كيفية حفظ الله لنبيه، واستثمر في البيت الثاني الآية الكريمة التي يقول فيها ﷻ: ﴿وَإِن تَدْعُوهُمْ إِلَى ٱلْهُدَىٰ لَا يَسْمَعُوا۟ وَتَرَىٰهُمْ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ وَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ﴾ فهل جاء هذا التناص اعتباطا ؟

إرادةُ الله لاَ رَادَّ لها، وَجُندُه لا تُحصَى عَددًا، فبرَّر الشّاعر هنا نفاذ قدرة الله ومشيئته، إنّه استثمار لإضفاء العظمة على سنة الله في حفظه أولياءه ورسله.

ويقول البوصيري [4]: [البسيط]

كَمْ عَادَ بَغْيٌ عَلَى قَوْمٍ عَلَيهِ بَغَوْا   وَحَاقَ مَكْرٌ بأَقْوَامٍ بِهِ مَكَرُوا

وهذا البيت يدنو من قوله ﷻ :" ﴿وَلَا يَحِيقُ ٱلْمَكْرُ ٱلسَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِۦ﴾[5]، فالظلم مرتعه وخيم، وقد كان النبي يتلقى أفانين من أذى المشركين، إلا أنهم سيموا العذاب الهون، بعد مكرهم المستمر من أجل نسف رسالته، إن الصورة تشربت عقاب الله الذي حق عليهم، وبيَّنت المدى الذي وصله الكفرة من إنكار رسالة الله، وتعديهم على رسوله.

(1) الديوان، ص91

(2) سورة القمر: الآية 13

(3) الديوان، ص177

(4) الديوان، ص90

(5) سورة فاطر: الآية 43

وعلى مستوى آخر، يتجلى التناص مجسدا الطابع الانفعالي، مما جعل النص يستدعي جماليات اللغة الشعرية التي استخدمها الشاعر، ففي مقام وصف جند الرسول ﷺ أحسن اختيار اللفظ المناسب للمقام، يقول(1): [البسيط]

كأنَّما الدِّينُ ضَيْفٌ حَلَّ سَاحَتَهُمْ   بِكلِّ قَرْمٍ إلَى لَحْمِ العِدا قَرِمِ
يَجُرُّ بَحْرَ خَمِيسٍ فَوْقَ سَابِحَةٍ   يَرْمِي بِمَوجٍ مِنَ الأبطالِ مُلْتَطِمِ
مِنْ كُلِّ مُنْتَدِبٍ لله مُحْتَسِبٍ   يَسْطو بِمُسْتَأْصِلٍ لِلْكُفْرِ مُصْطَلِمِ

فالكلمات الجزلة المستخدمة (يجر، خميس، موج، ملتطم، مصطلم) وذات رنين خاص يناسب مقام الجهر والشدة في الحرب، حيث تشيع الحركة والصَّلصلة والهياج.

وبغية استكمال صورة المشهد والإحاطة به، لتحقيق أكبر قدر ممكن من التأثير؛ يذكر الشاعر معجزات النبيﷺ، يصوغها في كل مرة صياغة تختلف عن سابقتها ويخرجها في ثوب جديد يقول(2): [البسيط]

ومَا حَوَى الغَارُ مِنْ خَيرٍ وَمِنْ كَرَمٍ   وَكُلُّ طَرْفٍ مِنَ الكُفَّارِ عنه عَمِي

وفي الحادثة نفسها يصوغها في موضع آخر(3): [البسيط]

إِذْ يَنْظُرُونَ وَهُمْ لاَ يُبْصِرُونَهُما   كَأَنَّ أَبصارَهمْ مِنْ زَيْغِهَا حُولُ

تكرُّرُ المشهد الواحد لم يمكن عبثيا، بل لعرض فكرة ازدادت وضوحا في ذهنه، حيث كانت الصورة الأولى أقوى وأشد في النفس من الثانية، لأن استغراق العمى أطراف العين أكثر دلالة على تمكن الضلال منهم وتحقق الرعاية الإلهية لغيرهم.

كما يشعرنا البوصيري بامتلاكه رصيدا لغويا زاخرا، يكشف عن ذاكرة قرائية ثرَّة، لمسنا تَشبُّعه بقواعد العلوم المختلفة، كعلم النحو فنجده يقول(4): [البسيط]

خَفَضْتَ كلَّ مَقامٍ بالإِضافَةِ إذْ   نُودِيتَ بالرَّفْعِ مِثْلَ المُفْرَدِ العَلَمِ

ففي سياق مدحه النبي، يذكر مقامه الرفيع الذي خفض بسببه مراتب سواه، لأنه نودي نداء رفيعا حال اختصاصه بالنداء مثل العلم المفرد المرفوع، هذا النوع من الممارسة يسمى في البديع بـــ"التوجيه"؛ وهو عبارة أن يؤلف المتكلم مفردات لعض كلامه أو جمله ويوجهها إلى أسماء متلائمة من قواعد العلوم أو أسماء الأعلام(5)، يستثير بهذه الصورة الذاكرة اللغوية للمتلقي ليقبل على معاني النحو وما تستشرفه من إيحاءات،

---

(1) الديوان، ص198

(2) نفسه، ص195

(3) نفسه، ص178

(4) نفسه، ص197

(5) على صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في ألوان البديع، تح: شاكر هادي شكر، ط1، ج3، 1968، ص144

ومن علم العروض قوله [1]: [الخفيف]

وَدَهَتْ أَوْجُهاً بِــهَا وبُيوتاً   مُلٌّ مِنهَا الإِكفَاءُ وَالإقوَاءُ

فقد ضمَّن من عيوب القافية المتمثلة في الإكفاء والإقواء، وهذا التناص يحيل الذاكرة على مرجع العروض، كما يشعرنا البيت الشعري بإحاطة الشاعر بهذا العلم.

من اليقين الذي لا مراء فيه، أن أهمية التناص تبدو في تشكيل الصورة وتضامنها معه- التنـــاص- في بناء القصيدة بشكل مميز وواضح، إلاَّ أنَّ هذا الدور يبقى أبتر مع غياب أداة مؤثرة أخرى هـــي الـــصوت والإيقاع.

3-على مستوى الصَّوت والإيقاع:

إذا كانت العاطفة السائدة في العمل الأدبي أهم ما في الصورة الشعرية، فإن الجانب الموسيقي فيها عنصرا أكثر أهمية في تكوين تلك الصورة، إذ يشد السمع ويبعثه على الاستمتاع بها، وكلاًّ منهما يسهم في تذوق الصورة وينقلان تأثيرها وروعتها وسحرها وجمالها .

للموسيقى أثرها على اعتبارها أبرز العناصر المائزة للشعر عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى، وتتجلى عبر سلسلة الإيقاعات العروضية واللفظية وغيرها[2].

تنبَّه النقاد العرب القدامى لأهمية الوزن، فعده الجاحظ من فضائل كلام العرب[3]، وجعله قدامه بن جعفر شرطاً أولياً في تعريفه الشعر؛ "قولٌ موزونٌ مقفًّى يدلّ على معنَى"[4]، وهو ميزة بين المنظوم والمنثور عند ابن طباطبا العلوي[5]، وعدَّه حازم القرطاجي من جملة جواهر الشعر ومما يتقوم به، ويُعَدّ من جملة جوهره [6]، كما أنه علامة من علامات شعرية النص في نظر الفلاسفة (ابن سينا وابن رشد)، واقتفى أثرهم بعض النقاد العرب المحدثين. وإن وُجد من يرى فرقا بين الوزن والإيقاع فالوزن "مجموع التفعيلات التي تؤلف بيتاً شعرياً أي أنه بنية مجردة، أما الإيقاع فهو وحدة نغمية تتكرر على نحو مخصوص في الشعر أو في الكلام" [7]وربما تعلق الأمر بين كلي وهو الإيقاع وجزئي وهو الوزن والقافية.

فطبيعة العمل وانفعالات المنشئ تنتجان علاقة متولدة من شعرية النص وموسيقاه، ليسهم المتلقي في الأخير بتوجهاته بصنع مناطق للاستجابة مع النص، فالصورة والإيقاع الشعريين يكمل أحدهما الآخر في عملية صنع الأثر الذي يكون المعنى جزءاً منه.

---

(1) الديوان، ص18

(2) محمد فتوح، تحليل النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1999، ص96

(3) الجاحظ، الحيوان، تر : عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي- بيروت، ج1، ط3، 1969، ص96

(4) قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص15

(5) ابن طباطبا، عيار الشعر، المرجع السابق، ص5، وابن فارس، الصاحبي، تح: أحمد صقر، مكتبة ومطبعة دار إحياء الكتب العربية، د.ت، ص 273

(6) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المرجع السابق، ص263

(7) رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 166-167

لتجربة الشاعر وإحساسه ومرجعيته الثقافية دور كبير في بناء واختيار موسيقى شعره مثلما كان لها الدور في اختياره لصوره الشعرية وهذه من أهم نقاط الالتقاء بين الإيقاع والصورة؛ فالشاعر وهو يجوس متاهات لاَوَعْيِهِ "يصبح حين تعتريه لجج الحالة الشعرية مشحونَ الذهن بالموسيقى، غائصاً في أعماق عدم الوعي بحيث تندمج اللغة في عقله غير الواعي فترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة الأصداء مما رقد قروناً في الذهن الجماعي للأمة" [1].

شكَّل الإيقاع عند البوصيري مفتاحاً لدهاليز وعيه، استعاد بها ما اكتنز في ذاكرته من نغمات موسيقية تلقاها عبر مسيرته الثقافية، فاستوعب نصه إيقاعات أخرى تسللت إليه عبر علاقات تناصية إيقاعية مع نصوص أخرى، وتعدى إلى المتلقي الذي يعيش هو الآخر أجواءً من التداعي والتأمل، فتح أمامه أفقا من اللذة والنشوة، حدَّدَت معالم الإثارة القديمة الجديدة في آن معا، فهي قديمة لأن المتلقي اعتادها وعرف مواطن الإثارة والجمال فيها، وجديدة بفعل علاقاتها الحاضرة مع الكلمات، منحت للشعر مساحة للتأثير أكثر مما هي عليه في النثر[2].

تسلَّلت مظاهر إيقاعية من فنون شتى إلى قصائد البوصيري فتداخلت معها، وشكلت سياقها العام، تمثلت في المعارضات والنقائض، إذ تشاكلت القصائد المعارِضة والمعارَضة من حيث البنية الإيقاعية الخارجية (الوزن والروي) والبنية الداخلية في ظاهرة تكرار بعض ألفاظ الشاعر المعارِض وتراكيبه وجرس ألفاظه.

وفي ضوء ما ذكر سنعرج على تناصات الشاعر الإيقاعية من خلال هذين الجانبين مع استبيان كيفية توظيفه موسيقاه التي اعتمدها في إثراء مخزونه الشعري.

1- التناص الإيقاعي:

وظَّف الشاعر رؤيته الإيقاعية في نصوصِه مستفيدًا من التَّشكيلاَت العَروضِيّة، فكما يتناصّ المبدعُ مع نصوصٍ أُخرَى فهْو يعيش عوالمَ إيقاعيةً لِتلك النّصوص أيضا، ومُكره على التناص معَهَا.

فقد تهيمنُ على خيال الشّاعر رُؤية معيَّنة، تجعله مسكُونًا بجوٍّ إيقاعيٍّ معيَّن لفترةٍ محدَّدة، قَد تطُول أو تقصُر تبعًا لظرُوفه وتجارِبه، أو تبَعًا لسيادة تقنيات شعرية في ميدان التأليف الشعري في عصره، من هذا المنطلق سنسعى لاكتشاف المهيمنات التناصية في الموسيقى الخارجية والداخلية للبوصيري وأثرها في تعزيز الجانب الدلالي في نصوصه، من خلال مظاهرها المتجلية في شعره.

ساهم الإيقاع في تحقيق درجة الشعرية من خلال الجناسات والوحدات التركيبية والصوتية والتكرار فقد ضم الديوان أكاليل متنوعة من الإيقاعات بتموجاتها التي تنساب مع النصوص الغائبة ظهرت جلية راسية على سطوح الأبيات.

---

(1) نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،، د ت، ص10

(2) عبد الكريم راضي جعفر، نظرية الشعر عند نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000، ص137

أ- الإيقاع الخارجي:

لم يخرج البوصيري على سنة الشعراء القدامى الذين تنوع إنتاجهم بين بحور صافية ومتنوعة، ركز البوصيري على بحور معينة تقدم فيها بحر الكامل النصيب الأكبر، ويردفه البسيط ثم الخفيف والطويل بنسب متساوية، فقد شكَّل استخدامه بحر الكامل ما يقارب نسبة 23 % من نتاجه الشعري، بينما كانت نسبة "البسيط" 20 %، وتساوى "الخفيف" و"الطويل" بنسبة 13 %، أما "الرَّمَل" فقل استخدامه، كما كان الحال في الشعر العربي القديم. حيث يحتل "البسيط" المرتبة الثانية بعد "الكامل" و"الطويل" الذي يمثل ثلث الشعر العربي، وكان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدية الجليلة الشأن، بحور موفورة الحظ، كثر النظم منها، وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية، والبوصيري لم يكن بدعا منهم.

يعتمد الوزن والقافية بصورة رئيسة ويسمى أيضا بموسيقى الإطار، ولمَّا كان للوزن دلالات وجدانية وقيماً عاطفية، بصرف النظر عن كونه فاصلا بين الشعر وغيره، لزم لأجل ذلك معرفة كيفية توظيف الشاعر لرؤيته الإيقاعية في نصوصه وكيف استفاد من التشكيلات العروضية.

إن الوزن الشعري في عملية بناء النص يخضع لما تخضع له عناصر النص الأخرى أثناء عملية الإنتاج، فكما يتناص المنشئ مع نصوص أخرى، فهو يعيش العوالم الإيقاعية لتلك النصوص أيضا، ولا بدّ من أن يتناص معها وبذلك تنتفي فرضية الربط بين الحركة الإيقاعية للأوزان الشعرية وبين معانٍ أو موضوعات مخصوصة.

وتبعاً لظروف وتجارب الشاعر أو لتقنيات شعرية سائدة في عصره، قد تهيمن على خياله رؤية معينة تجعله مرتبطا بجو إيقاعي في هذا الصدد سنسعى لاكتشاف المهيمنات التناصية في موسيقى شعر البوصيري الخارجية وأثرها في تعزيز الجانب الدلالي في نصوصه، من خلال مظاهرها المتجلية في شعره.

تناصَّ البوصيري موسيقيا مع نفسه ومع تراث سابقيه؛ وقع هذا التناص على مستوى الروي والوزن عموما (القالب الذي تنسج فيه المعاني)، ولما تقاربت الأوزان انساقت الكلمات المشابهة وبخاصة حرف الروي، فلا نكاد نصادف في الديوان قصيدة لها وزن وقافية إلا ووجدنا نفسا شعريا متراكبا مع القصائد السابقة والتي تعضد عملية التناص الموسيقي.

نقرأ قول البوصيري: (1): [الكامل]

مُتَمَكِّـــنُ الأَخـــلاَقِ إِلاَّ أَنَّهُ ... فِي الحُكمِ يَرْضَى لِلإلَهِ وَيَغْضَبُ

فبمجرد قراءة البيت تستدعي قافيته وموضوع القصيدة قول الكميت بن زيد: (2): [الطويل]

بَنِي هَاشِمٍ رَهْطِ النَّبِيِّ فَإِنَّنِي ... بِهِمْ ولَهُم أَرضَى مِرَاراً وَأَغضَبُ

(1) الديوان، ص43

(2) الكميت بن زيد، الديوان، تح محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت- ط1، 2000، ص512

فالبيتان اختلفا في بحر القصيدة (الكامل والطويل) وتشابها في الروي (يغضبو - أغضبو) وتماثلا في الغرض الواحد وهو المدح.

ومن مثله يقول البوصيري في بيت آخر:[1]: [البسيط]

يَا لاَئِمي فِي الهَوَى العُذْرِيِّ مَعْذِرَةً مِنِّي إِلَيْكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلُمِ

نجد صداها في قول ابن الفارض[2]: [البسيط]

يَا لاَئِمًا لاَمَنِي فِي حُبِّهِمْ سَفَهًا كُفَّ المَلاَمَ فَلَو أَحْبَبْتَ لَمْ تَلُمِ

إن كلمة المطلع (يا لائِمي) والقافية (لَمْ تَلُمِي) في البيتين؛ استدعتْ تناصّاً، ومعه حمولة أفكار تبدو متناسقة والمقام؛ وهو دفع الملامة في حبُّ المرغوب.

كما تناصَّ البوصيري مع القالب الذي درجت العرب على النظم فيه، وناسب موضوعاتها التي تتطلب ثراء لغويا ودفقا شعوريا ممزوجا بالوصف، ومـــثلا لذلك المديح النبوي الذي غلب على الديوان، فـــهو" ليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس، وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع، كالطويل والبسيط والكامل، ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف بوجه عام"[3].

لقد خضع شعر البوصيري جُلّه لهذه القاعدة، وبالخصوص ما تعلق بالبردة و"اللامية" التي عارض فيها كعب بن زهير، يقول البوصيري[4]: [البسيط]

إِلَى مَتَى أَنْتَ بِاللَّذّاتِ مَشغُولُ وَأَنتَ عَن كُلِّ مَا قَدَّمْتَ مَسْؤُولُ

فاتسق بحر القصيدتين وهو البسيط، والقافية اللامية وحرف رويها المضموم (مَسؤُولُو- مَكْبُولُـــو)، والغاية إظهار البراعة والقدرة على فن القول، كما تساوق الموضوع العام وهو مدح النبي يقول كعب بـــن زهير[5]: [البسيط]

بَانَت سُعادُ فَقَلبِي اليَوْمَ مَتبُولُ مُتَيَّمٌ إثرَهَا لَم يُجزَ مَكبولُ

وإذا أنعمنا النظر في البحور الشعرية التي نسج الشاعر قصائده عليها، سنجدها تستجيب لقـــصائد سابقة انجذب إليها في الإيقاع وغايرها في الغرض، وخير مثال بردته المشهورة ومطلعها[6]: [البسيط]

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرانٍ بِذِي سَلَمِ مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

---

(1) الديوان، ص191

(2) ابن الفارض، الديوان، دار صادر، د ط، 1962، ص129

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، ط 4، بيروت 1972، ص196

(4) الديوان، ص172

(5) كعب بن زهير، الديوان، المرجع السابق، ص26

(6) الديوان، ص190

والتي عارض فيها أبا تمام، مخالفا الغرض والمضمون ومستوحيا نبرتها الموسيقية، وقافيتها، وحركة رويها، وإطارها العام دون غرضها، وتناص إيقاعيا معه.

يقول أبو تمام مادحا مالك بن طوق تغلب [1]: [البسيط]

سَلِّم عَلَى الرَّبعِ مِن سَلمى بِذي سَلَمِ عَلَيهِ وَشمٌ مِنَ الأَيّامِ وَالقِدَمِ

فالقصيدتان من "بحر البسيط" الذي يستوعب المعاني الكثيرة، فكلاهما رويهما الميم المكسورة (تِنْبِدَمِي- وَلْقَدَمِي)، وإن اختلفا في موقفها من الطلل، فقد تناسب موضوع القصيدة والذي حمّل فيضا من المديح وتعداد خصال وصفات الممدوح.

وفي قوله أيضاً[2]: [البسيط]

يَصُدُّ عَنكَ إِذَا استَغْنَى بِجَانِبِهِ وَلا يَزُورُكَ إِلاَّ حِينَ يَفْتَقِـــرُ

ينقل غرض المدح الذي نظمه الفرزدق في زين العابدين علي بن الحسين، إلى غرض الهجاء محافظا على أسلوب الحصر، فقد حَسُنَ في ذوق الفرزدق مدح زين العابدين علي بن الحسين بقوله:

يُغضي حَياءً ويُغضَى مِن مَهابَتِهِ فَمَا يُكَلّمُ إِلاَّ حِينَ يَبْتَـــسِمُ

أنْ يُكَرِّر استعمال الفعل" يُغضي- يُغضَى" اللذين تعلق أولهما بحياء الممدوح وتعلق الثاني بهيبة الناس من حوله وهذا من بديع وصف الممدوح الذي يتطلب الإطناب كملمح جمالي.

ب- الإيقاع الداخلي:

هو نمط موسيقي يتغير تبعاً لتغير لحالات الشاعر ومواقفه وانفعالاته، ولإحساسه بالحروف والكلمات والعبارات إحساسا خاصاً، بحيث تأتي متسقة ومتجاوبة داخل النص.

يؤدي الإيقاع الداخلي دوراً لافتا في البنية الموسيقية للقصيدة، فالتقييد المفروض على الشاعر في البنية الخارجية انفك عنه بفعل ما تتيحه الحرية المتوفرة في هذه البنية الداخلية للإيقاع، والمتشكلة عبر وسائل عديدة منها: التركيب اللغوي، والتكرار، والتوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة، والتوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها[3]، فالقصيدة تركز إيقاعها الداخلي على حركة هذه المكونات ونموها وتمازجها مع نسيج العلاقات القائم بينها، والتي لا تخلو من القيمة الجمالية الصادرة عن الحركة الموسيقية الباطنية، التي تخلقها البنية الصوتية للألفاظ عبر تآلفها، "فعلاقة الجرس بحقيقة الجمال لا تتركز في حسن الصوت بقدر ما يثيره هذا الصوت من انفعال ذاتي للإنسان، لأن أثر الملفوظ لا يتحدد في إثارة حاسة السمع فحسب، وإنما فيما يثيره الجوانب الروحية الكامنة في ذات الإنسان أيضا"[4]

(1) أبو تمام، الديوان، المرجع السابق، ج3، ط4، ص137

(2) الديوان، ص93

(3) يمنى العيد، معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985 ص 100

(4) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص310

كما لا يقتصر أثر الإيقاع الداخلي في البيت الواحد بل يتعداه ليشمل القصيدة بأسرها فيشكل نسيجا كلامياً مكوناً من التناغم الصوتي.

1- توظيف الحروف:

تكاثفت حروف معينة في مواضع محددة من الديوان كان لها وقعها النفسي على المتلقي فتفاعل معها، والذي تمثل في تكرار بعض الحروف، بحيث تشكل الكلمات التي تحتوي عليها شبكة دالة تنبني وفق علاقة إيحائية، فنرى في القصيدة "النونية" استئثار الشاعر البوصيري بحرف النون فيقول: (1) [الوافر]

ثَكِلْتُ طَوَائِفَ الُمسْتَخْدَمِينَا   فَلَمْ أَرَ فِـــيهِمُ رَجُـــلاً أَمِينَـــا
فَخُذْ أَخْبَارَهُمْ مَنِّي شِـــفاهًا   وَأَنْظِـــرْنِي لأُخْبِـــرَكَ اليَقِينَـــا
فَقَدْ عَاشَرْتُهُمْ وَلَبِثْتُ فِـــيهِمْ   مَعَ التَّجْرِيبِ مِنْ عُمْرِي سِنِينَا
وَكَيفَ يُلاَمُ فُسَّاقُ النَّصارَى   إذَا خانَتْ عُدُولُ الُمــسْلمِينَا
وَجُلُّ النَّاسِ خُوَّانٌ وَلكِـــنْ   أُنَـــاسٌ مِـــنْهُمُ لاَ يَـــسْتُرُونَا
بأيِّ أَمَانَـــةٍ وبِـــأَيِّ ضَـــبْطٍ   أَرُدُّ عَـــنِ الخِيانَـــةِ فاسِـــقِينَا
وَفيهَا عُصْبَةٌ لا خَيرَ فِـــيهِمْ   عَلَى كُلِّ الـــوَرَى يَتَعَـــصَّبُونا
فَهَاكَ قَصِيدَةً فِي السِّرِّ مِنِّـــي   حَوَتْ مِنْ كُلِّ وَاقِعَةٍ فُنُونَـــا

لقد استغل الشاعر موسيقى بعض حروف القافية (ـــينـــا) في البيت الأوَّل مَثَلاً ليرسل لحنا خفيفا، فصوت النون أنفيٌّ يصدر أثناء البكاء من شدة المعاناة والحزن، كأنَّه أداة معبرة عن الغُصَّة التي يحملها الشاعر في حناجره، وكان صوت ألف الإطلاق الذي تلاهُ موحيًا عادةً بخروج النّفَس الموافق لإخراج المعاناة والحزن وتجديد حياته، أضف إلى ذلك سهولة نطق هذا الحرف.

عمل إيقاع الحروف ونغمها على إثارة النصوص السابقة لدى المتلقي، ففي القصيدة الميمية(البردة) يكرر الشاعر استخدام حرف الميم 685 مرة(2)، يقول في مطلعها (3): [البسيط]

أَمِـــنْ تَذَكُّـــرِ جِـــيرانٍ بِذِي سَلَمِ   مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِـــدَمِ
أَمْ هَبَّـــتِ الـــرِيحُ مِنْ تِلْقاءِ كاظمَةٍ   وَأَوْمَضَ البَرْقُ فِي الظَّلْماءِ مِنْ إِضَمِ
أَيَحْسَـــبُ الصَّبُّ أَنَّ الحُبَّ مُنْكتِمٌ   مَا بَيْنَ مُنْـــسَجِمٍ مِنْـــهُ ومُـــضْطَرِمِ
مَحَّضْتَنِي النُّصحَ لَكِنْ لَسْتُ أَسْمَعُه   إنَّ الُمحِبَّ عَنْ العُـــذَّالِ في صَـــمَمِ
يَا لائِمِي فِي الهَـــوَى العُذْرِيِّ مَعْذِرَةً   مِنِّي إِلَيكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَـــمْ تَلُـــمِ

(1) الديوان، ص218

(2) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر-، 1993، ص59

(3) الديوان، ص190-191

فنلاحظ في النص تكراراً لحرف الميم في كل سطر تقريبا، وهو من الحروف كثيرة الوضوح في السَّمع، سهلة من حيث النطق[1]

كما تكرَّر "حرف الراء" ست مرات وذلك قوله: [2] [الطويل]

جِوَارُكَ مِنْ جُورِ الزَّمَانِ يُجِيرُ وَبِشْرُكَ لِلرَّاجِي نَدَاكَ بَـــشِيرُ

فطبيعة الصوت في حرف الرّاء تعتمد على التّكرار والتوالي، وهذا ما أسبغ على القصيدة سماتِ التلاحق والتكرار والتواصل، وقد اقترن بالجيم فدل على حركة من مدّ الشّيءِ وسَحْبه: جِوَارُ، جُورِ، يُجِيرُ، بِشْر، راجِي، بَشِيرُ؛ والتي تتلاءم مع رغبة الشاعر في الحصول على الفضل والمكانة والرغبة في النصر والذي يتطلب حركة ونشاطا بالغين.

وفي تكرار حرف الجر "عن" ثلاث مرات دلائل توحي بالبعدية التي خطها الشاعر ليعبر عن قيمة الآيات البينة التي أوتيها الممدوح،

فإيقاع اللَّفظة ونغَم الحرف عمِلاَ على إثارة الذكريات العميقة لدى المتلقي، فساعدا بذلك على النفاذ إلى ما وراء المستويات الواعية للتفكير والشعور، ومن ثمة الخوض إلى الطبقات البدائية الباقية في حياتنا النفسية.

2- توظيف الألفاظ:

يتناص الشاعر مع بنية إيقاعية أخرى لها دور في بناء الإيقاع الداخلي لنصوصه، وهي تكرار لفظة قد تأتي في بدايات أسطر القصيدة أو في نهاياتها، أو تأتي في بدايات المقاطع، ففي معرض كشفه لممارسات المستخدمين، يكرر الشاعر أداة (كم) الخبرية، مع لفظة (هكذا) ثلاثا، فيقول[3] [البسيط]

كَمْ هَكَذَا سَرَقُوا كَمْ هَكَذَا ظَلَمُوا كَمْ هَكَذَا أَخَذُوا مَالَ السَّلاَطِينِ

تاركاً للرؤية الشعرية أن تتوالد، وتتسع لرؤية انتهاكات أصحاب الدواوين وهي تتعاظم وينتشر شررها بين الرعية.

وفي قوله: [4] [البسيط]

وسَلْ حُنَيْناً وسَلْ بَدْراً وَسَلْ أُحُداً فُصُولُ حَتْفٍ لَهُمْ أَدْهَى مِنَ الوَخَمِ

يكرِّر الشاعر فعل الأمر "سَلْ" ثلاث مرات، ليشحن المتلقي بالرغبة في تغيير الحاضر برياح نصر نشرتها غزوات رسمت تاريخ المسلمين، فهو يذكِّر بالبطولات ويفخر بالماضي المجيد.

---

(1) ينظر إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المرجع السابق، ص 30 .

(2) الديوان، ص126

(3) نفسه، الديوان، ص217

(4) الديوان ص198

ونلمس نموذجا آخر للتكرار؛ يقول البوصيري [1]: [البسيط]

مُحَمَّدٌ أَشْرَفُ الأعْرَابِ والعَجَمِ مُحَمَّدٌ خَيْرٌ مَنْ يَمْشِي عَلَى قَدَمِ
مُحَمَّدٌ بَاسِطُ المَعْرُوفِ جَامِعُهُ مُحَمَّدٌ صَاحِبُ الإحْسانِ والكَرَمِ
مُحَمَّدٌ تَاجُ رُسْلِ اللهِ قاطِبَةً مُحَمَّدٌ صَادِقُ الأَقْوَالِ وَالكَلِمِ
مُحَمَّدٌ ثَابِتُ المِيثاقِ حافِظُهُ مُحَمَّدٌ طيِّبُ الأَخْلاَقِ وَالشِّيَمِ
مُحَمَّدٌ خُبِيَتْ بالنُّورِ طِينَتُهُ مُحَمَّدٌ لَمْ يَزَلْ نُوراً مِنَ القِدَمِ
مُحَمَّدٌ حَاكِمٌ بالعَدْلِ ذُو شَرَفِ مُحَمَّدٌ مَعْدِنُ الإنْعامِ وَالحِكَمِ
مُحَمَّدٌ خَيْرُ خَلْقِ اللهِ مِنْ مُضَرَ مُحَمَّدٌ خَيْرُ رُسْلِ اللهِ كُلِّهِمِ
مُحَمَّدٌ دِينُـــهُ حَقَّ النَّذِيـــرُ بِـــهِ مُحَمَّدٌ مُجْمَلٌ حَـــقًّا عَلَـــى عَلَمِ

فكلمة "محمَّد" تواترت اثنتين وثلاثين مرة، وجاءت موزعة بين أوائل الصدور والأعجاز، ففي هذه القصيدة محاولة خلق جو إيقاعي بواسطة التكرار، إذ مثل أحد عناصر الإيقاع والنغم، يطرب به لذكر الممدوح، وفرضت الموسيقى نفسها في أذهان متلقيها بتكرار عناصر البناء[2]

هو جوٌّ نغمي متفاعِل مع موضوع المديح، فالشاعر انتقى اسم الممدوح يكرِّرُه، بحيث يشكل طيفًا يحيط به في كل مكان، فحاول بهذا التناص بسطَ مقصَده وغَرسَه في نفس المتلقي، فلا يجد وسيلة أنجع من تعزيز نصه بنغمات إيقاعية تصور شدة تعلقه بممدوحه باستعذابه اسمه فَكَانَ حُضُورهُ قَوِيًّا في مُدوَّنته.

3- توظيف الذاكرة الإيقاعية :

يتعدى البوصيري الموسيقى الداخلية متناصا مع تشكيلات إيقاعية تراثية تسللت إليه مـــن خـــلال ذاكرته ومحفوظاتها، التي تماسَّت مع تراث شكل حدائق متنوعة، بالخصوص ما كان منها وليـــد المعانـــاة والهموم والتوسل الممزوج بالمديح، أخذها من دروب الحياة.

فقد اشتغل البوصيري بمكوِّن الإيقاع الشعري العربي، الذي حفر في ذاكرته واستـــشرف مـــضامينه وأسراره، فمنحه قوالبه وأساليبه فرسم على نهجها ونظم على مثالها، فتحسس إيقاعات الشعراء في شـــعره وموسيقاهم التي تطفو وتختفي وتتناسَبُ لخِدمةِ الدَّلالة والسِّياقِ الذي يَرتَضِيهِ المبدِعُ.

ففي قصيدته النونية بإيقاعها ونغمها، عمل على إثارة النصوص السابقة لدى المتلقي، فأذكرنا بنونية "عَمرُو بنُ كُلثوم" التي حفلت بجو مشابه لما يعانيه الشاعر من مآسي ومنغصات وأحزان، إذ بمجرد تلقي "خمور الأندرينا" في قول البوصيري: [3]: [الوافر]

وَلَوْلا ذَاكَ مَا لَبِسُوا حَرِيراً وَلاَ شَرِبُوا خُمُورَ الأَنْدَرِينَا

(1) الديوان، ص227

(2) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المرجع السابق، ص24

(3) الديوان، ص218

حتى نلمس صدى في مطلع قصيدة عمرو ابن كلثوم التي يقول فيها[1]: [الوافر]

أَلاَ هُبِّي بِصَحنِكِ فَاصبَحِينَا   وَلاَ تُبقِي خُمُورَ الأَنــدَرِينَا

شكَّلت (قصيدة البوصيري) صدىً واضحاً لقصيدة عمرو بن كلثوم، وعلى الرُّغم من توافقهما في الوزن والقافية، إلا أن الغرض منهما جاء مخالفا أو متباينا؛ فالأولى كانت في هجاء المستخدمين وكشف ممارساتهم السيئة، وفي الثانية غزل رقيق وتشبيب بالمحبوبة.

والشاعر وهو يتناص مع النص القرآني لا يكتفي بحضور معانيه أو صوره أو أبعاده المعرفية والعقائدية الأخرى بل استعان بما تحتويه فواصله ليديم جو ذلك التفاعل مع القرآن، ولم يقتصر ذلك على القرآن، بل ضمَّن الشاعر ما احتفظت به ذاكرته الإيقاعية من أوزان وإيقاعات تراكمت فيها وبالتحديد موسيقى وإيقاعات السور القرآنية المكية القصيرة في اغلبها التي اتسمت بجرس موسيقي عالٍ ميزها عن بقية سور القران الكريم [2].

وربما وجد نوعاً من التوافق بين قوافيه التي انسجمت مع فواصل سور التي كانت مليئة بشعارات الترغيب والتهديد والزَّجر وهْيَ مواعظُ وومضاتٌ لسيرَة الأنبياء؛ يستَلهِمُ المُضيَّ عَلَى نهجِهِم والاعتبار بقصَصِهِم، فَفِي قصيدةٍ لَه، يستخدمُ الشَّاعِرُ تقنية القسم القرآني، ممثلا في حرف النون التي كثر وُرُوده -حرف روي- في مواضعَ مختلفة مُستعيناً بإيقاعِ هذه الفاصلة من سُوَر عدَّة فيقول[3]: [الرَّمَلُ]

وَأَتاهُــمْ بِكِتَــابٍ أُحْكِمَتْ   مِنْــهُ آياتٌ لِقَــوْمٍ يَعْقِلُونَا [4]

أغْلَقُوا بابَ الهُدَى مِنْ دُونِهِمْ   بَعْدَمَــا كَانُوا بِهِ يَسْتَفْتِحُونَا [5]

شَهِــدَ الكُفَّــارَ بالغَــيْبِ لَهُ   وَأَتــاهُمْ فَــإِذَا هُمْ مُبْلِسونَا [6]

يَغْضَــبُ المَوْتُ إِذَا مَا غَضِبُوا   وَإِذَا مَــا غَضِبُوا هُمْ يَغْفِرُونَا [7]

مَصْدَرُ الرَّحْــمَةِ لِلْخَلْقِ فَلاَ   عَجَــبٌ أَنْ يَتَوَلَّى الصَّالحينَا [8]

وَنُــورُ المصْطَــفَى إِطــفَاءِ مَا   أَوقَــدُوهُ وَتَــوَلَّوا مُــدبِرينَا [9]

وَخَلِيلُ اللهِ هَمَّــتْ قَومُهُ   أَنْ يَكِيدُوهُ فَكَانُوا الأَخْسَرِينَا [10]

---

(1) عمرو بن كلثوم، الديوان، المرجع السابق، ص64

(2) سيد قطب، التصوير الفني في القران، مكتبة القران، د ت، ص19

(3) الديوان، ص 210 -211-212

(4) سورة هود: الآية 01 ﴿الٓرۚ كِتَٰبٌ أُحۡكِمَتۡ ءَايَٰتُهُۥ ثُمَّ فُصِّلَتۡ مِن لَّدُنۡ حَكِيمٍ خَبِيرٍ ١﴾ .

(5) سورة البقرة: الآية 89 ﴿وَلَمَّا جَآءَهُمۡ كِتَٰبٌ مِّنۡ عِندِ ٱللَّهِ مُصَدِّقٌ لِّمَا مَعَهُمۡ وَكَانُواْ مِن قَبۡلُ يَسۡتَفۡتِحُونَ عَلَى ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ﴾ .

(6) سورة الأنعام: الآية 44 ﴿... حَتَّىٰٓ إِذَا فَرِحُواْ بِمَآ أُوتُوٓاْ أَخَذۡنَٰهُم بَغۡتَةً فَإِذَا هُم مُّبۡلِسُونَ ٤٤﴾ .

(7) سورة الشورى: الآية 37 ﴿وَٱلَّذِينَ يَجۡتَنِبُونَ كَبَٰٓئِرَ ٱلۡإِثۡمِ وَٱلۡفَوَٰحِشَ وَإِذَا مَا غَضِبُواْ هُمۡ يَغۡفِرُونَ ٣٧﴾ .

(8) سورة الأعراف: الآية 196 ﴿إِنَّ وَلِـِّۧيَ ٱللَّهُ ٱلَّذِي نَزَّلَ ٱلۡكِتَٰبَۖ وَهُوَ يَتَوَلَّى ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩٦﴾ .

(9) سورة الأنبياء: الآية 57 ﴿وَتَٱللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصۡنَٰمَكُم بَعۡدَ أَن تُوَلُّواْ مُدۡبِرِينَ ٥٧﴾ .

(10) سورة الصافات: الآية 98 ﴿فَأَرَادُواْ بِهِۦ كَيۡدٗا فَجَعَلۡنَٰهُمُ ٱلۡأَسۡفَلِينَ ٩٨﴾ .

وَدُعُوا أَنْ تِلْــكُمُ الــدَّارُ لَكُمْ فَــادْخُلُــوهَا بِسَــلامٍ آمِنِينَا [1]

أَحْمَدَ الهادِي الَّــذي أُمَّــتُه رَضِـــيَ اللهُ لَهَا الإِسْلاَمَ دينَا [2]

قـــال لِلْكُفَّـــارِ إِذْ أَفْحَمَــهُمْ بِالتَّحَدِّي مَا لَكُمْ لاَ تَنْطِــقُونَا [3]

فالتناص الاقتباسي بيِّنٌ جليٌّ بين موسيقى قوافي أبيات القصيدة وموسيقى الفواصل الأولى من سور شتى، ولا شك في أن هذه الفواصل حققت للنص جانباً جمالياً لا يخطئه الذوق السليم، وتضفي عليه صوتية منتظمة [4]، فالشاعر يسعى إلى استثمار الإيقاع القرآني ليعكسه على نصه موحياً للقارئ بحسن تصرف في سياق الآيات وإشعاره بوجود أوزان من الشعر في آي القرآن الكريم.

إن البوصيري وهو أحد الشعراء المغمورين في عصرهم، كغيره من الشعراء، يعمد إلى التنــاص مـــع نصوص أخرى على اختلافها، و لم يكن ذلك من باب النقص فيه أو لنضوب في خياله أو ضحالة في لغته، فقد تمثلت لنا بردته كخير دليل على أصالة وفرادة في النظم واتساق المعنى مع المبنى، إنَّه يُطلِعُ قَارِئَهُ علـــى تربته الثقافية وزاده المعرفي حتى يحرك بتراكمات نصه خيال المتلقي فينفتح النص وتتعدد أبواب مداخلـــه، فيقبل القارئ وقد أوتي من النص ألوانا من التراث. بل يفعل ذلك لأغراض أخرى جمالية وثقافية، نـــذكر أبرزها:

1. تحفيز الذاكرة الشعرية واستنفارها:

تعد الذاكرة المخزون الهائل الذي يحمل ماضي الإنسان بكل أطيافه، كما أنها جزء مهم من العبقرية المبدعة، تمكن المبدع من المزج بين الإدراك المباشر، وزمن الماضي الذي يشكل له معادلا موضوعيا لما هـــو حاضر، وهي من الوسائل الفنية التي يضطلع بها التناص، حيث يعمد الشاعر إلى بعث تراثه الحـــضاري ؛ يستمد من النصوص المغمورة فكرته، ليعيد إحياءها؛ بإعادته كتابتها مما يتطلب منه إعادة النظر في طرائـــق القراءة، سواء تعلق الأمر بالنصوص القديمة أو الجديدة.

إن ثقافة المبدع تعد منبعا خصبا لنصه، تعمل على إثرائه وجعله خطابا منفتحا على مجالات واســـعة وأفكار متنوعة، فتكون إلى جانب الموهبة عنصرا أساسا لكل تجربة، ذلك أن الفكر الإنساني يتطور عـــبر تجاربه الخاصة، وكذلك تجارب الناس الذين يقدمون له أبعادا أخرى لرؤية العالم والفن والكتابة

---

(1) سورة الحجر: الآية 46 ﴿ ٱدۡخُلُوهَا بِسَلَٰمٍ ءَامِنِينَ ﴿٤٦﴾ ﴾ .

(2) سورة المائدة: الآية 03 ﴿...ٱلۡيَوۡمَ أَكۡمَلۡتُ لَكُمۡ دِينَكُمۡ وَأَتۡمَمۡتُ عَلَيۡكُمۡ نِعۡمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلۡإِسۡلَٰمَ دِينٗاۚ ...﴿٣﴾﴾ .

(3) سورة الصافات: الآية 91-92 ﴿ فَرَاغَ إِلَىٰٓ ءَالِهَتِهِمۡ فَقَالَ أَلَا تَأۡكُلُونَ ﴿٩١﴾ مَا لَكُمۡ لَا تَنطِقُونَ ﴿٩٢﴾ ﴾ .

(4) ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، عالم الكتب- القاهرة، ط2، 2000، ص 195

والبوصيري من حلال ما سبق، كان قد رجع إلى قضايا جوهرية عالجها الشعر العربي القديم فعمل على دحض ما لم بعد صالحا للممارسة وتعريته وإظهار سلبياته؛ كدأب الشاعر الجاهلي على البكاء على الأطلال.

2. بعث اللغة من مرقدها وتحريكها من جديد:

إن النصوص المهجورة والمطمورة حين يصطلي الشاعر بجذوة نارها، فيوظف بعضا من قبسها في نصوصه، يكون قد أحدث توثبا ونشاطا للمتلقي حين يعيد معايشة فكرة في نص سابق، كان قد وجدها راسية في النص الحاضر فيقبل عليه محاورا إياه باحثا عن علة تواجده هناك بالكيفية التي رضيها المبدع وساقها في فحوى حديثه.

وإذا كان الشاعر كـ"صياد لا يتدخل إلا إذا نبهته رعشة حباله"، فإن القارئ أيضا بدوره لا يستثار إلا بفعل ما يحدثه المبدع من زعزعة اللغة وخلخلة أطرها، ونمثل لذلك بطريقة تعامله مع نص الآية الكريمة(1) التي سبق التفصيل فيها، في قوله(2): [البسيط]

الكَاتِبُونَ وَلَيْسُوا بالكِرَامِ فَمَا مِنْهُمْ عَلَى المالِ إنْسانٌ بِمَأْمُونِ

حيث يمتص الشاعر مضمون الآية التي كانت في معرض تعظيم لخلق الملائكة، يحدث الشاعر حلحلة في تركيب الآية نافيا جزءا منها، ليتحول الخطاب نقمة على من هم يحترفون مهنة الكتابة الديوانية وساموا الرعية العذاب العون بهضم حقوقهم ففي مقام وصف الملائكة المقربين.

3. إظهار الاطلاع على موروث السابقين:

بعد أن أحطنا بديوان البوصيري في حدود ما أوتينا من وعي، ونظرا لشيوع التناص وعموميته إذ لم يقتصر على الشعر وحده كما كان الأمر مع السرقات الأدبية، فقد سرى طيفه حتى عمَّ كل جنس أدبي وغير أدبي (الثقافة - الحضارة -...) نجد البوصيري وهو يضمِّن ويقبس ويجتر أحايين، ويمتص أحيانا شعر سابقيه أو معاصريه، حتى لو لم يكونوا من الشهرة التي هو عليها في بردته، فبالإضافة إلى تأنقه فِي اللُّغَةِ وتألُّقِه فِي الشِّعر، لكنَّه في محافظَتِه عَلَى نَسيجِ غيرِه أو الكتابةِ عَلَى منواله، أشعرَنَا بحافِظَتِه القويَّةِ وحُسنِ اطِّلاَعِه وإحَاطَتِه بكتاباتِ سابقيِه، نُلاحظ قَولَه(3): [البسيط]

وَلاَ أَعَدَّتْ مِنَ الفِعْلِ الجَميلِ قِرَى ضَيفٍ ألَمَّ برَأْسي غيرَ مُحْتَشِمِ

أخذ شطرا كاملا من بيت شعر المتنبي الذي يقول(4): [البسيط]

ضَيفٌ أَلَمَّ بِرَأسِي غَيرَ مُحْتَشِمٍ وَالسَّيفُ أَحسَنُ فِعلاً مِنهُ بِاللِمَمِ

(1) الديوان، ص 214

(2) قوله ﷻ: ﴿كِرَامًا كَٰتِبِينَ﴾ سورة الانفطار: الآية 11

(3) الديوان، ص 191

(4) أبو الطيب المتنبي، الديوان، المرجع السابق، ج4، ص34

لكن البوصيري بوعيه التام بتضمينه شعر المتنبي أومأ لنا باطلاعه على تراث شعر العصر العباسي وخاصة النَّوابِع من الشُّعَرَاءِ أَمثَالَ أَبي تمَّام والمتَنبِّي و...، لكنَّه غاير في معناه، فالبُوصيري ساقَه في مَعرض محاسبَة النَّفس؛ إذ الشَّيب عنده رسول يشعره بدنوِّ الأجل، في حينٍ عَهِدَ إِلَينَا المُتنَبِّي إلى الفخرِ بالقُوَّة والتَّمكين وربَطه بالسيف، فَلاَ يهابُ الموتَ بَل يَألَفُهُ.

4. ربط الثقافة الأدبية الجديدة بالقديمة:

يكون القارئ الذي لم يكن قَد أَلَمَّ بقسطٍ من ثَقافَةٍ سَابقةٍ عَلَيهِ أَوْ تَرَاءَت لَهُ وقَدْ قَدُم عليهَا العهد، فإذا هو يرى تباشيرها في نص جديد، وقَد أَخَذَت سياقًا أعاد إليها الحياة والحيوية ونشأ عن ذلك شعور بوحدة الثقافة وامتدادها في الزمن ماضيا وحاضرًا، وخيرُ دليلٍ على ذلك مَا وَرَد من أَمثَالِ العَرَبِ في الجاهليَّة فِي قَولِهِم: "لا يَضُرُّ السَّحابُ نُبَاحَ الكِلاَبِ"[1] يحيِي البُوصَيري هذا المَثلَ في قوله[2]: [المديد]

يومَ نالَتْهُ بإفْكٍ يَهودٌ مِثْلَمَا اسْتَنْبَحَ بَدْرٌ كِلابا

بعث هذا البيت المثل العربي القديم من مرقده، وكان الجامع بينهما التَّرفع عن الدنايا والتحلي بالمروءة وقيم الأخلاق، فسَير المثَل سنَّة في التُّراثِ لا يخرج عنها الأَديبُ، لما تتميَّز بهِ من إيجازٍ ولطفِ كلاَمٍ.

5. الإعجاب على مستوى الشكل أو المضمون أو الموسيقى:

يستدعي وجود هذه الميزة عند الشاعر أن يمارس أسلوب المعجب به، مقتديا أم محتذيا وربما معارضا لاكتشاف الموهبة، فكثير هم الشعراء الذين وهبوا توفيقا في ديباجة شعرهم فصاروا محجة للشعراء، حيث ما انفكوا حتى شاركوه التركيب أو التقديم فينسج على ذلك المنوال بقصد أو دونه، فتمتزج سلطة التأثير فينساق المتلقي تحتها مبديا ولاءه، وما نشهده من أشعار معارضة لهو خير دليل على بروز هذا العنصر الذي مبدؤه من النظر الذي ذكره الجرجاني، ويقصد به الإعجاب. وربما كان التكرار الذي مارسه البوصيري في ملفوظ القرآن " قَابَ قَوْسَيْنِ" ثماني مرات[3]، مما يوحي بإعجابه بهذه التركيب، والتأثر لا يخلو منه أي شاعر، يتجاوز الكلمة إلى التركيب ومنه إلى الإيقاع، خاصة لما يتعلق الأمر بالشعر.

تحقّق بعض الأبيات حضورًا في الذاكرة الشعرية بسبب طاقتها التصويرية، أو بسبب نكتة بلاغية جعلت البيت الشعري يتداول على ألسنة الناس، وهذا يدفع الشعراء الآخرين لاقتفاء أثر تلك الأبيات، مركّزين على العنصر الذي حقّق لها الذيوع وأعطاها الحضور، لأن القافية تأتي بأختها من شاعر آخر، فنجد مثلا صدى عمرو بن كلثوم في نونيته، مسموعا في نونية البوصيري القائل:[4] [الوافر]

فَخُذْ أَخْبَارَهُمْ مَنِّي شِفاهًا وَأَنْظِرْنِي لأُخْبِرُكَ اليَقِينا

---

(1) الميداني، مجمع الأمثال، المرجع السابق، ج2، ص215

(2) الديوان، ص 33

(3) الديوان، صفحات(6-31-35-42-176-197-211)

(4) الديوان، ص 218

تبقى القيمة الجمالية هي الأصل في استعمال التناص غالبا، لأن من رضي تحلية كلامه بمكتوب أو ملفوظ غيره، لا يكون حينها إلا صاحب ذوق فنيٍّ أو معترفا بقيمة فنيَّة ومكانة جماليَّة لهذا النص المقروء.

تجلّى التناص في ديوان البوصيري بشكل مكثّف، أحالنا إلى فضاءات متنوعة وعصور مختلفة، أثرت نصوصه بمختلف الرؤى والأفكار، وذلك عن طريق تعامل المؤلف مع هذه الاقتباسات، حيث يبعث فيها الحياة من جديد بل إنه يمتصها ويحولها إذا اقتضى الأمر ذلك وحسب حاجة نصه.

أدى التناص وظيفة مهمة في إكساب النصوص جملة من السياقات مع محافظته على سياقه الخـــاص به، وتنوعت أنماطه في الديوان بين استعانة بموضوعات دينية وأدبية وتاريخية واستنباطها في سياق الخطـــاب بعد أن ترسبت في ذهن المتكلم ووجد لها خيطا يشد بعضها إلى بعض، فتبدو له الأشياء وقد دخلـــت في علاقات دلالية، تفصح له عن حقيقة فكرته [1].

كما عمل على تقوية البناء الشعري وخلق حوار فيه نوع من الإيحائية داخل نصوصه الشعرية، وأمدَّ النص الشعري بجماليات أضفت حياة زائدة داخله حين خلق نوعا من التفاعل ما بين النص والمتلقي، مكَّن من إتاحة فضاءات تأويلية أكثر خصوبة وثراءً.

(1) إبراهيم جنداري، تعدد الأصوات في المنظور السردي – دراسة– مجلة الموقف الأدبي، ع: 383، 2003، ص 84

خَاتِمَةٌ

خاتمة

هذا البحث هو باكورة عملي في موضوع نقدي يعتمد التحليل والقراءة الواعية، ونظرية لم يكن لي كثير إحاطة بجوانبها، فاتخذت مما أتيح لي من البحوث التي تناولت التناص وأثارت حول النص وقوانينه والعوامل الفعالة في توجيه شاعريته ميداناً رحباً لنشوء فكرة التناص التي لا تخلو من بعد فلسفي وإيديولوجي.

قدم لنا الديوان مأدبة تناصية آمل أنني مددت يدي وأدركت بعض ثمارها والتي سأوجز فيها القول مرتبة حسب فصول البحث:

– لا يعدُو التناصُّ رغم الهالة التي تعتريه كونه يجسد حضور نص سابق في نص لاحق، تمظهر في تراكيب تلملم معارف المبدع المتنوعة؛ من أدب وتاريخ وفن وفلسفة وغيرها، والتي ترسبت في ذاكرة منشِئها متجلية في أشكال عديدة من عمله الإبداعي؛ نشأ غربيا ولكنّ جذوره موغلة في الأرض العربية.

– أخذ العرب الأوائل علائق التداخل النصي ضمن إطار عام مثَّلته نظرية عمود الشعر العربي التي صاغها النقاد لكي يتبع الشعراءُ سُنَنها وقواعدها والتناصص مع نماذجها العليا، تمثَّل هذا التداخل والتداول في موضوعات السرقات الشعرية والنقائض والمعارضات وقد كان لتلك العلاقات بعدٌ معياري يقوِّمُ النص الجديد من خلال بعدِه أو قربِه من النُّصوص السَّالفة.

– تعدَّدت تفريعات التناص؛ أنواعٌ وآليات وقوانين ومستويات، وهذا راجع إلى عدم استقرار مفهوم المصطلح الذي هو في طور النشأة، لكن دوره من خلال تفريعاته كفيل بتقييم النص، نظرا لما يحمله من جينات تسهم في تعزيز شعريته أو أدبيته، وهو أداة فنية مطلوب بسط ظلالها على النص.

– اختلاف مسميات آليات التعامل مع النصوص السابقة لا يعني الاختلاف حقيقة، بل في مجرد التسميات، فالآلية واحدة وإن تعددت المُسمَّيات.

– سَاهَم التَّناص الخارجيُّ بفاعلية كبيرة وتأثير لافت في النص الأدبي والقارئ الواعي، بما يحدثه من تحريك لمؤشرات الاستقبال لدى المتلقي، وتمكينه من قراءة النص وفق مرجعية اشترك الطرفان (المبدع والمتلقي) في خلقها وبعثها. كما عمل عنصر الإيقاع على تجلي التناص، فلا يمكن إهماله ما دام المنشئ والمتلقي يحتفظان بذاكرة إيقاعية أكثر من غيرها، فقد نلمس جينات نصوص، وبخاصة الشعرية منها بمجرَّد القراءة العروضية العابرة.

– تنوَّع التَّناص في شعر البوصيري فجاء داخليا وخارجيا؛ داخلي ذاتي (أشرك ذاته في منتوجه) وخارجي تناص فيه مع معنى ينأى عن إنتاجه (بسيطا أو مركَّبا).

– زخر ديوان شعر البوصيري بالتناص على اختلاف أشكاله، وقد هيمن التناص القرآني على موارد شعره، بل طغا عليها؛ فقد حفلت به قصائده دون استثناء، فضلا عن لزوم الشاعر معالجة قضايا أمته عامة،

والقضايا الاجتماعية خاصة؛ حيث كانت معاناته شديدة استقيناها من خلال قصائد ديوانه، وربما طبيعة ظروفه الخاصة هي التي ساعدته على إبراز عواطفه.

– شكَّل التناص عند البوصيري أداة تصوير لطموحاته من خلال تناصاته التي شكلت عنصرا مهيمنا لتشكيلات صورية لم تنأ عن فخ التكرار؛ فقد تكررت تناصاته وتشابهت في استدعائه الشخصيات الإيجابية والمواقف المضيئة من تاريخ الإسلام.

– كان البارز من تناصات الشاعر الخارجية تعلقه بالتراث الديني (القرآن والحديث)، والشعر العربي القديم مع تباين ملحوظ، فلم يخرج فيهما عن الاجترار والامتصاص؛ تارةً يعيد كتابة النص الغائب بطريقة اجترارية صامتة وتارة يوظفه بطريقة امتصاصية مباشرة؛ تأخذ من النص الغائب بقدر ما يتطلبه التجديد ومواصلة الإبداع في النص الحاضر، كما وظَّف طريقة الحوار، والتي عملت على هدم النص الغائب وخلق نص جديد على أنقاضه يحمل جيناته.

– غلب تناص البوصيري مع الشعر العربي القديم، مقارنة بالنثر الذي اقتصر فيه على بعض الأمثال المشهورة والشخصيات ذائعة الصيت. وكان استعان بأوزان عروضية بارزة (بحر البسيط والكامل) مع حروف الروي: واللام الميم والنون، ربما كانت الأنسب لجو المديح الذي غلب على ديوانه.

– للتناص دوره في الكشف والتبليغ في آن معا؛ كاشف عن تراكمات معرفية استمدها الشاعر من واقعه المليء بالتناقضات، ومبلِّغٌ لرسالة مشفرة تتضمن اقتراحا للحلول التي يرتضيها، فتتحقق حينها مصلحة النص وثمرة قراءته.

– التفت البوصيري إلى الماضي والحاضر واستحضر نصوصا تخفّت حينا وتجلت أحايين، أشعرَنا بسعة ثقافة وقدرة على الابتكار من خلال تناصات كثيرة لم يقف الباحث عند بعضها فاقتصر على نماذج تصب في صلب الموضوع، والملحق الذي ذيّل به البحث يمثل صورة شاهدة على ذلك، قد تكون حافزا لخوض رحلة أخرى في رحاب الشعر المملوكي.

– التعويل على التناص في الدراسات النقدية قد يخفت، فلا يتجاوز حدود الكشف عن ثقافة المبدع وحسن إبداعه في خلق الجديد وصَهْر ما امتد إليه من ماضيه، لكن لا يعني الانمحاء إذا ما راعينا أن التناص قَدَرُ كلِّ نصٍّ مهما كان نوعُه أو جنسُه، وقد فتح لنفسه مجالا للكتابة الأدبية المبدعة، ويكتب له البقاء ما بقي مخصبا يعيد بعث القديم ولا ينكر أُبوَّتَه.

هي دراسة مكّنت الباحث من معرفة بعض مميزات شعر البوصيري ومصادر ثرائه، يحسب أنه وفق إلى حد تلمَّس فيه صورة مشرِقَة عن البوصيري وشعره وعصره، وكذا تناصاته المختلفة، فالبحث هذا لبنةً وحلقةً من حلقات كثيرة للوصول إلى استلهام مواضع الأخذ بنبض النص الأدبي للكشف عن أسراره التركيبية والجمالية.

أودُّ إجمال ما أسهبت القول فيه لأعترف بأن ما قمت به لم يتعدَّ المحاولة الجادة، لأن بحر التناص زاخر صعبٌ ركوبُه؛ ولأن الأمر يستدعي قارئا محيطا به، ركِبَ أمواجه مرات عديدة. فإن لمست توفيقا فمن الذي ما ساء قط؟ وإن جانبتُه فأحسب أن لي أجر المحاولة، ومن له الحسنى فقط؟

موقن بلا شك يراودني أن البحث هذا سيتنامى ويزهو بالملاحظات التي سيتكرم الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة ببسطها، فلكم مني -أنتم- سلفًا خالص الشكر وللحضور مثلُ ذلك.

و لله الحمدُ من قبلُ و من بعدُ

ملحق البحث :

هذا جدول يبين المواضع التي تناص فيها البوصيري مع أهم المصادر التراثية: الدينية والأدبية والتاريخية بشخصياتها، حيث لم يتسنَّ الوقوف عند كثير منها لكثرتها.

البيت الشعري	التناص القرآني
وأَتَتْ قومَها بأفضلَ مما حَمَلَتْ قبلُ مريمُ العذراءُ	﴿فَأَتَتْ بِهِۦ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُۥ ۖ قَالُوا۟ يَٰمَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْـًٔا فَرِيًّا﴾ مريم: ٢٧
حَبَّةٌ أنبَتَتْ سَنَابلَ والعصـفُ لَدَيْهِ يَسْتَشْرِفُ الضُعَفَاءُ	﴿مَّثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَٰلَهُمْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِى كُلِّ سُنۢبُلَةٍ مِّا۟ئَةُ حَبَّةٍ ۗ وَٱللَّهُ يُضَٰعِفُ لِمَن يَشَآءُ ۗ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ﴾ البقرة: ٢٦١
بَعَثَ اللَّهُ عندَ مبعثِهِ الشُّهـبَ حِراساً وضاقَ عنها الفضاءُ	﴿وَأَنَّا لَمَسْنَا ٱلسَّمَآءَ فَوَجَدْنَٰهَا مُلِئَتْ حَرَسًا شَدِيدًا وَشُهُبًا﴾ الجن: ٨
تَطْرُدُ الجنَّ عن مقاعدَ للسَّمْـعِ كما تَطْرُدُ الذِّئابَ الرِّعاءُ	﴿وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَٰعِدَ لِلسَّمْعِ ۖ فَمَن يَسْتَمِعِ ٱلْـَٔانَ يَجِدْ لَهُۥ شِهَابًا رَّصَدًا﴾ الجن: ٩
أَمَمَاً أُشْرِبَتْ قلوبُهُم الكُفـرَ فَدَاءُ الضَّلالِ فيهم عَيَاءُ	﴿قَالُوا۟ سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا وَأُشْرِبُوا۟ فِى قُلُوبِهِمُ ٱلْعِجْلَ بِكُفْرِهِمْ ۚ قُلْ بِئْسَمَا يَأْمُرُكُم بِهِۦٓ إِيمَٰنُكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ ﴿٩٣﴾﴾ البقرة: ٩٣
رَبِّ إنَّ الهُدى هُداك وآيا تُكَ نورٌ تَهْدِي بها من تشاءُ	﴿ذَٰلِكَ هُدَى ٱللَّهِ يَهْدِى بِهِۦ مَن يَشَآءُ مِنْ عِبَادِهِۦ ۚ وَلَوْ أَشْرَكُوا۟ لَحَبِطَ عَنْهُم مَّا كَانُوا۟ يَعْمَلُونَ﴾ الأنعام: ٨٨
فَبِمَا رحمةٍ مِنَ اللَّهِ لانَتْ صَخْرةٌ مِنْ إبائِهِم صَمَّاءُ	﴿فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ ٱللَّهِ لِنتَ لَهُمْ ۖ وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّوا۟ مِنْ حَوْلِكَ ۖ فَٱعْفُ عَنْهُمْ وَٱسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِى ٱلْأَمْرِ ۖ﴾ آل عمران: ١٥٩
وكفاهُ المستهزئينَ وكم سا ءَ نبيًّا من قومِهِ استهزاءُ	﴿إِنَّا كَفَيْنَٰكَ ٱلْمُسْتَهْزِءِينَ﴾ الحجر: ٩٥
فهْيَ كالحَبِّ والنَّوَى أعجبَ الزُّرَّ راعَ منهُ سَنابلٌ وزَكاءُ	﴿وَمَثَلُهُمْ فِى ٱلْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْـَٔهُۥ فَـَٔازَرَهُۥ فَٱسْتَغْلَظَ فَٱسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِۦ يُعْجِبُ ٱلزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ ٱلْكُفَّارَ ۗ﴾ الفتح: ٢٩
أَوَ نُورُ الإلهِ تُطْفِئُهُ الأفْـواهُ وَهْوَ الذي بهِ يُسْتَضَاءُ	﴿يُرِيدُونَ لِيُطْفِـُٔوا۟ نُورَ ٱللَّهِ بِأَفْوَٰهِهِمْ وَٱللَّهُ مُتِمُّ نُورِهِۦ وَلَوْ كَرِهَ ٱلْكَٰفِرُونَ ﴿٨﴾﴾ الصف: ٨
أَلِكُلٍّ منهم نَصيبٌ مِنَ المُلـكِ فَهَلَّا تَمَيَّزَ الأنْصِبَاءُ	﴿أَمْ لَهُمْ نَصِيبٌ مِّنَ ٱلْمُلْكِ فَإِذًا لَّا يُؤْتُونَ ٱلنَّاسَ نَقِيرًا﴾ النساء: ٥٣
أم مَحَا اللَّهُ آيةَ الليلِ ذكراً بعدَ سَهْوٍ ليوجَدَ الإمْساءُ	﴿فَمَحَوْنَآ ءَايَةَ ٱلَّيْلِ وَجَعَلْنَآ ءَايَةَ ٱلنَّهَارِ مُبْصِرَةً لِّتَبْتَغُوا۟ فَضْلًا مِّن رَّبِّكُمْ وَلِتَعْلَمُوا۟ عَدَدَ ٱلسِّنِينَ وَٱلْحِسَابَ ۚ﴾ الإسراء: ١٢
قتلوا الأنبياءَ واتَّخَذُوا العِجـلَ ألا إنهم هم السُّفَهاءُ	﴿وَلَقَدْ جَآءَكُم مُّوسَىٰ بِٱلْبَيِّنَٰتِ ثُمَّ ٱتَّخَذْتُمُ ٱلْعِجْلَ مِنۢ بَعْدِهِۦ وَأَنتُمْ ظَٰلِمُونَ﴾ البقرة: ٩٢
وسَفيهٌ من ساءَه المنُّ والسَّلـوَى وأرضاهُ الفُومُ والقِثّاءُ	﴿وَإِذْ قُلْتُمْ يَٰمُوسَىٰ لَن نَّصْبِرَ عَلَىٰ طَعَامٍ وَٰحِدٍ فَٱدْعُ لَنَا رَبَّكَ يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُنۢبِتُ ٱلْأَرْضُ مِنۢ بَقْلِهَا وَقِثَّآئِهَا وَفُومِهَا وَعَدَسِهَا وَبَصَلِهَا ۖ﴾ البقرة: من الآية ٦١
فَبِظُلْمٍ منهمْ وكُفْرٍ عَدَتْهُم طَيِّباتٌ في تَرْكِهِنَّ ابْتِلاءُ	﴿فَبِظُلْمٍ مِّنَ ٱلَّذِينَ هَادُوا۟ حَرَّمْنَا عَلَيْهِمْ طَيِّبَٰتٍ أُحِلَّتْ لَهُمْ وَبِصَدِّهِمْ عَن سَبِيلِ ٱللَّهِ كَثِيرًا﴾ النساء: ١٦٠
فانظروا كيف كان عاقبةُ القوْمِ وما ساقَ لِلبَذِيِّ البَذاءُ	﴿قُلْ سِيرُوا۟ فِى ٱلْأَرْضِ فَٱنظُرُوا۟ كَيْفَ كَانَ عَٰقِبَةُ ٱلَّذِينَ مِن قَبْلُ ۚ كَانَ أَكْثَرُهُم مُّشْرِكِينَ﴾ الروم: ٤٢
وأثارَتْ بأرضِ مكّةَ نَقْعاً ظَنَّ أن الغُدُوَّ منها عِشاءُ	﴿فَأَثَرْنَ بِهِۦ نَقْعًا ﴿٤﴾﴾ العاديات: ٤
رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمُ ورَضُوا عَنْـهُ فأنَّى يَخطو إليهمُ خَطاءُ	﴿رَضِىَ ٱللَّهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا۟ عَنْهُ ۚ أُو۟لَٰٓئِكَ حِزْبُ ٱللَّهِ ۚ أَلَآ إِنَّ حِزْبَ ٱللَّهِ هُمُ ٱلْمُفْلِحُونَ﴾ المجادلة: ٢٢
وَثَناءٌ قدَّمْتَ بينَ يَدَيْ نَجْـوايَ إذْ لم يكن لديَّ ثَراءُ	﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓا۟ إِذَا نَٰجَيْتُمُ ٱلرَّسُولَ فَقَدِّمُوا۟ بَيْنَ يَدَىْ نَجْوَىٰكُمْ صَدَقَةً ۚ ذَٰلِكَ خَيْرٌ لَّكُمْ وَأَطْهَرُ ۚ فَإِن لَّمْ تَجِدُوا۟ فَإِنَّ ٱللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾ المجادلة: ١٢
يا حَبيباً وَشَفيعاً مُطاعاً حَسْبُنا أنَّ إليكَ الإيابا	﴿إِنَّ إِلَيْنَآ إِيَابَهُمْ﴾ الغاشية: ٢٥
إنما أنت نذيرٌ مبين أنزل الله عليك الكتابا	﴿وَأَنزَلَ ٱللَّهُ عَلَيْكَ ٱلْكِتَٰبَ وَٱلْحِكْمَةَ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ ۚ وَكَانَ فَضْلُ ٱللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا﴾ النساء: ١١٣
بلسانٍ عربيٍّ بليغ أفحم العربَ فعيَّت جوابا	﴿بِلِسَانٍ عَرَبِىٍّ مُّبِينٍ﴾ الشعراء: ١٩٥

كيف يهدي الله منهم عنيداً	كلما أبْصَرَ حقّاً تَغابى	﴿كَيْفَ يَهْدِي ٱللَّهُ قَوْمًا كَفَرُوا۟ بَعْدَ إِيمَـٰنِهِمْ وَشَهِدُوٓا۟ أَنَّ ٱلرَّسُولَ حَقٌّ وَجَآءَهُمُ ٱلْبَيِّنَـٰتُ ۚ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِي ٱلْقَوْمَ ٱلظَّـٰلِمِينَ ﴿٨٦﴾﴾ آل عمران: ٨٦
وَإذا جِئْتَ بآياتِ صدْقٍ	لم تَزِدْهم بِكَ إلاّ ارْتيابا	﴿وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَـٰذَا ٱلْقُرْءَانِ مِن كُلِّ مَثَلٍ ۚ وَلَئِن جِئْتَهُم بِـَٔايَةٍ لَّيَقُولَنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ إِنْ أَنتُمْ إِلَّا مُبْطِلُونَ ﴿٥٨﴾﴾ الروم: ٥٨
وله من قاب قوسين ما شرْ مِنْ دُنُوٍّ وَشُهُودٍ وَسِرٍّ	رَف قوسين بذكر وقابا بانَ عنه كلُّ واشٍ وغابا	﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ﴾ النجم: ٩
قاطعَ الأهلِينَ في الله جَهْراً	لَمْ يَخَفْ لَوْماً ولم يَخْشَ عتابا	﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِۦ فَسَوْفَ يَأْتِى ٱللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُۥٓ أَذِلَّةٍ عَلَى ٱلْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى ٱلْكَـٰفِرِينَ﴾ المائدة: ٥٤
لو تَرى الأحزابَ طاروا فراراً	خِلتهم بين يديه ذبابا	﴿يَحْسَبُونَ ٱلْأَحْزَابَ لَمْ يَذْهَبُوا۟ ۖ وَإِن يَأْتِ ٱلْأَحْزَابُ يَوَدُّوا۟ لَوْ أَنَّهُم بَادُونَ فِى ٱلْأَعْرَابِ يَسْـَٔلُونَ عَنْ أَنۢبَآئِكُمْ ۖ﴾ الأحزاب: ٢٠
إنني قُمْتُ خَطيباً بِمَدْحِيـ	ـك ومن يملك منه الخطابا	﴿رَّبِّ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا ٱلرَّحْمَـٰنِ ۖ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴿٣٧﴾﴾ النبأ: ٣٧
صلوات الله تَتْرَى عليه	وعليهم طيباتٌ عِذابا	﴿ثُمَّ أَرْسَلْنَا رُسُلَنَا تَتْرَا ۖ كُلَّ مَا جَآءَ أُمَّةً رَّسُولُهَا كَذَّبُوهُ ۚ فَأَتْبَعْنَا بَعْضَهُم بَعْضًا وَجَعَلْنَـٰهُمْ أَحَادِيثَ ۚ فَبُعْدًا لِّقَوْمٍ لَّا يُؤْمِنُونَ﴾ المؤمنون: ٤٤
يُفَرِّجُ ذِكْرُهُ الكُرُباتِ عنا	إذا نَزَلَتْ بساحَتِنا الكُروبُ	﴿فَإِذَا نَزَلَ بِسَاحَتِهِمْ فَسَآءَ صَبَاحُ ٱلْمُنذَرِينَ ﴿١٧٧﴾﴾ الصافات ١٧٧
تبوأ قاب قوسين اختصاصاً	ولا واشٍ هناك ولا رقيبُ	﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ ﴿٩﴾﴾ النجم: ٩
أَبَينَ مِنَ الطِّباع دَمًا وَفَرْثاً	وجاءت مثلَ ما جاء الحليبُ	﴿وَإِنَّ لَكُمْ فِى ٱلْأَنْعَـٰمِ لَعِبْرَةً ۖ نُّسْقِيكُم مِّمَّا فِى بُطُونِهِۦ مِنۢ بَيْنِ فَرْثٍ وَدَمٍ لَّبَنًا خَالِصًا سَآئِغًا لِّلشَّـٰرِبِينَ﴾ النحل: ٦٦
فلما جاءَهم بالحقِّ صَدُّوا	وصدُّ أولئك العجب العجيبُ	﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ تَعَالَوْا۟ إِلَىٰ مَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ وَإِلَى ٱلرَّسُولِ رَأَيْتَ ٱلْمُنَـٰفِقِينَ يَصُدُّونَ عَنكَ صُدُودًا﴾ النساء: ٦١
شريعتُهُ صراطٌ مُستقيمٌ	فليس يمسنا فيها لغوبُ	﴿ٱلَّذِىٓ أَحَلَّنَا دَارَ ٱلْمُقَامَةِ مِن فَضْلِهِۦ لَا يَمَسُّنَا فِيهَا نَصَبٌ وَلَا يَمَسُّنَا فِيهَا لُغُوبٌ﴾ فاطر: ٣٥
وجذع النخلِ حنَّ حنينَ ثكلى	لهُ فأجابهُ نِعْمَ المُجيبُ	﴿وَلَقَدْ نَادَىٰنَا نُوحٌ فَلَنِعْمَ ٱلْمُجِيبُونَ ﴿٧٥﴾﴾ الصافات: ٧٥
وكم من دعوة في المحلِ منها	رَبَتْ وَاهْتَزَّتِ الأرضُ الجَديبُ	﴿... ۚ وَتَرَى ٱلْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَآ أَنزَلْنَا عَلَيْهَا ٱلْمَآءَ ٱهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنۢبَتَتْ مِن كُلِّ زَوْجٍۭ بَهِيجٍ﴾ الحج: ٥
وما ماءٌ تلقى وهْو ملحٌ	أجاجٌ طعْمُهُ إلاّ يَطيبُ	﴿وَهُوَ ٱلَّذِى مَرَجَ ٱلْبَحْرَيْنِ هَـٰذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَـٰذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَجَعَلَ بَيْنَهُمَا بَرْزَخًا وَحِجْرًا مَّحْجُورًا﴾ الفرقان: ٥٣
وفارسُ خانها ماءٌ ونارٌ	فغيضَ الماءُ وانطفأ اللَّهيبُ	﴿وَقِيلَ يَـٰٓأَرْضُ ٱبْلَعِى مَآءَكِ وَيَـٰسَمَآءُ أَقْلِعِى وَغِيضَ ٱلْمَآءُ وَقُضِىَ ٱلْأَمْرُ﴾ هود: ٤٤
وشهبٌ أرسلتْ حرساً فخطتْ	على طرسِ الظَّلام بهَا شُطوبُ	﴿وَأَنَّا لَمَسْنَا ٱلسَّمَآءَ فَوَجَدْنَـٰهَا مُلِئَتْ حَرَسًا شَدِيدًا وَشُهُبًا ﴿٨﴾﴾ الجن: ٨
حكَوْا في ضَرْبِ أمثلة حَميراً	فواحِدُنَا لأَلْفِهِمُ ضَرُوبُ	﴿مَثَلُ ٱلَّذِينَ حُمِّلُوا۟ ٱلتَّوْرَىٰةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًۢا﴾ الجمعة: ٥
وللذَّنْبِ الذي ضاقتْ عليه	به الدنيا وجانبُها رَحيبُ	﴿وَعَلَى ٱلثَّلَـٰثَةِ ٱلَّذِينَ خُلِّفُوا۟ حَتَّىٰٓ إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ ٱلْأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ﴾ التوبة: ١١٨
كُشِفَ الغِطاءُ لهُ وقد أُسري به	فعُلومُهُ لا شيء عنها يَعْزُبُ	﴿وَمَا يَعْزُبُ عَن رَّبِّكَ مِن مِّثْقَالِ ذَرَّةٍ فِى ٱلْأَرْضِ وَلَا فِى ٱلسَّمَآءِ وَلَآ أَصْغَرَ مِن ذَٰلِكَ وَلَآ أَكْبَرَ إِلَّا فِى كِتَـٰبٍ مُّبِينٍ﴾ يونس: ٦١
واهْتَزَّ مِنْ فَرَحٍ ثَبِيرٌ تَحْتَهُ	وَمِنَ الجِبالِ مُسَبِّحٌ ومُؤَوِّبُ	﴿وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضْلًا ۖ يَـٰجِبَالُ أَوِّبِى مَعَهُۥ وَٱلطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ ٱلْحَدِيدَ﴾ سبأ: ١٠ ﴿فَفَهَّمْنَـٰهَا سُلَيْمَـٰنَ ۚ وَكُلًّا ءَاتَيْنَا حُكْمًا وَعِلْمًا ۚ وَسَخَّرْنَا مَعَ دَاوُۥدَ ٱلْجِبَالَ يُسَبِّحْنَ وَٱلطَّيْرَ ۚ وَكُنَّا فَـٰعِلِينَ ﴿٧٩﴾﴾ الأنبياء: ٧٩
للناس فيها وابلٌ وصواعقٌ	نفسٌ بها تحيا ونفسٌ تعطبُ	﴿وَيُسَبِّحُ ٱلرَّعْدُ بِحَمْدِهِۦ وَٱلْمَلَـٰٓئِكَةُ مِنْ خِيفَتِهِۦ وَيُرْسِلُ ٱلصَّوَٰعِقَ فَيُصِيبُ بِهَا مَن يَشَآءُ وَهُمْ يُجَـٰدِلُونَ فِى ٱللَّهِ وَهُوَ شَدِيدُ ٱلْمِحَالِ ﴿١٣﴾﴾ الرعد: ١٣
لم تبكِ للأرضِ السماءُ ولا	رقتْ لشائمها البروق الخلبُ	﴿فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ ٱلسَّمَآءُ وَٱلْأَرْضُ وَمَا كَانُوا۟ مُنظَرِينَ ﴿٢٩﴾﴾ الدخان: ٢٩
آلَ النبي ومن لهم بالمصطفى	مجدٌ على السبعِ الطباقِ مطنبُ	﴿وَبَنَيْنَا فَوْقَكُمْ سَبْعًا شِدَادًا﴾ النبأ: ١٢

الله حَسْبُكُمُ وَحَسْبي إنني	في كلّ مُعْضِلةٍ بِكُم أتحسَّبُ	﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّبِيُّ حَسۡبُكَ ٱللَّهُ وَمَنِ ٱتَّبَعَكَ مِنَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ﴾ الأنفال: ٦٤
وعلى الخصاصةِ يؤثرونَ بزادهم	ويلذُّ مِن كرمٍ لهم أن يسغبوا	﴿...وَيُؤۡثِرُونَ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمۡ وَلَوۡ كَانَ بِهِمۡ خَصَاصَةٞۚ وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفۡسِهِۦ فَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلۡمُفۡلِحُونَ ﴾ الحشر ٩
ما بال من غضبَ الإلهُ عليهم	حادوا عن الحق المبين ونكبوا	﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَتَوَلَّوۡاْ قَوۡمًا غَضِبَ ٱللَّهُ عَلَيۡهِمۡ قَدۡ يَئِسُواْ مِنَ ٱلۡأٓخِرَةِ كَمَا يَئِسَ ٱلۡكُفَّارُ مِنۡ أَصۡحَٰبِ ٱلۡقُبُورِ ﴾ الممتحنة: ١٣
فتهيبوهُ وما أتوهُ بسورة	مِنْ مِثله وبيانُهُم يُتَهيَّبُ	﴿ وَإِن كُنتُمۡ فِي رَيۡبٖ مِّمَّا نَزَّلۡنَا عَلَىٰ عَبۡدِنَا فَأۡتُواْ بِسُورَةٖ مِّن مِّثۡلِهِۦ وَٱدۡعُواْ شُهَدَآءَكُم مِّن دُونِ ٱللَّهِ إِن كُنتُمۡ صَٰدِقِينَ ﴾ البقرة: ٢٣
لله يومُ خروجِه من مكة	كخروج موسى خائفاً يترقبُ	﴿ فَخَرَجَ مِنۡهَا خَآئِفٗا يَتَرَقَّبُۖ قَالَ رَبِّ نَجِّنِي مِنَ ٱلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴾ القصص: ٢١
فصبراً جميلاً فالمقدر كائنٌ	فقد كان أمراً لم تجد منه مهربا	﴿ قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرٗاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٌۖ ﴾ يوسف: ٨٣ ﴿ قَالَ بَلۡ سَوَّلَتۡ لَكُمۡ أَنفُسُكُمۡ أَمۡرٗاۖ فَصَبۡرٞ جَمِيلٞۖ ﴾ يوسف: ١٨
وقد كانت العقبى لآدم دونه	فتاب عليه الله مِنْ بعدُ وَاجْتبى	﴿ فَأَكَلَا مِنۡهَا فَبَدَتۡ لَهُمَا سَوۡءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخۡصِفَانِ عَلَيۡهِمَا مِن وَرَقِ ٱلۡجَنَّةِۚ وَعَصَىٰٓ ءَادَمُ رَبَّهُۥ فَغَوَىٰ (١٢١) ثُمَّ ٱجۡتَبَٰهُ رَبُّهُۥ فَتَابَ عَلَيۡهِ وَهَدَىٰ ﴾ طه: ١٢١و١٢٢
حصَّلَ مالاً جَمًّا وعدَّده	مِنْ أصْلِ مَالِ الزَكاةِ والوَهْبَة	﴿ ٱلَّذِي جَمَعَ مَالٗا وَعَدَّدَهُۥ ﴾ الهمزة: ٢
حتى إذا أوْحَى إليه الله ما	أوحى وحان إلى الرجوع جنوحُ	﴿ فَأَوۡحَىٰٓ إِلَىٰ عَبۡدِهِۦ مَآ أَوۡحَىٰ (١٠) ﴾ النجم: ١٠
فذَرُوا شَياطِينَ الألى كَفَرُوا به	يوحوا إليهم ما عسى أن يوحوا	﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلۡنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوّٗا شَيَٰطِينَ ٱلۡإِنسِ وَٱلۡجِنِّ يُوحِي بَعۡضُهُمۡ إِلَىٰ بَعۡضٖ زُخۡرُفَ ٱلۡقَوۡلِ غُرُورٗاۚ ﴾ الأنعام: ١١٢
فاستَبْشِرُوا بشِرا الإله وبَيْعِكُمْ	منه فميزانُ الوفاء رجيحُ	﴿ إِنَّ ٱللَّهَ ٱشۡتَرَىٰ مِنَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ أَنفُسَهُمۡ وَأَمۡوَٰلَهُم بِأَنَّ لَهُمُ ٱلۡجَنَّةَۚ ... ﴾ التوبة: ١١١
في كلِّ وَادٍ مِنْ صِفاتِكَ هائمٌ	وبِكلِّ بَحْرٍ مِنْ نَدَاكَ سَبُوح	﴿ أَلَمۡ تَرَ أَنَّهُمۡ فِي كُلِّ وَادٖ يَهِيمُونَ (٢٢٥) ﴾ الشعراء: ٢٢٥
وما يستوي في الفضلِ حالٍ وعاطلٌ	ولا قاعِدٌ يومَ الوغى ومَجاهِدُ	﴿ لَّا يَسۡتَوِي ٱلۡقَٰعِدُونَ مِنَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ غَيۡرُ أُوْلِي ٱلضَّرَرِ وَٱلۡمُجَٰهِدُونَ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ بِأَمۡوَٰلِهِمۡ وَأَنفُسِهِمۡۚ ﴾ النساء: ٩٥
أرادوا بكم كيداً فكادوا نفوسهم	بكم وعَلى الأشْقى تَعودُ المكايدُ	قَالَ تَعَالَى: أعُوذُ بِٱللَّهِ مِنَ ٱلشَّيۡطَٰنِ ٱلرَّجِيمِ ﴿ فَأَرَادُواْ بِهِۦ كَيۡدٗا فَجَعَلۡنَٰهُمُ ٱلۡأَسۡفَلِينَ ﴾ الصافات: ٩٨
وقد بينت لي هل أتى كم أتى بها	مكارمُ أخْلاقٍ لكم ومَحَامِدُ	﴿ هَلۡ أَتَىٰ عَلَى ٱلۡإِنسَٰنِ حِينٞ مِّنَ ٱلدَّهۡرِ لَمۡ يَكُن شَيۡـٔٗا مَّذۡكُورًا ﴾ الإنسان: ١
ولولا ندى كفيكِ ما اخضر يابسٌ	ولا اهتز من أرض المكارم هامدُ	﴿ وَتَرَى ٱلۡأَرۡضَ هَامِدَةٗ فَإِذَآ أَنزَلۡنَا عَلَيۡهَا ٱلۡمَآءَ ٱهۡتَزَّتۡ وَرَبَتۡ وَأَنۢبَتَتۡ مِن كُلِّ زَوۡجِۭ بَهِيجٖ ﴾ الحج٥
تسلط شيطانٌ من النفسِ غالبٌ	عَلَيَّ وَشَيْطانٌ مِنَ البُؤْسِ ماردُ	﴿ وَحِفۡظٗا مِّن كُلِّ شَيۡطَٰنٖ مَّارِدٖ ﴾ الصافات: ٧
ويا من يُزجى الفلك في البحر لطفه	وهنَّ جِوَارٍ بَلْ وَهُنَّ رَوَاكِدُ	﴿ رَّبُّكُمُ ٱلَّذِي يُزۡجِي لَكُمُ ٱلۡفُلۡكَ فِي ٱلۡبَحۡرِ لِتَبۡتَغُواْ مِن فَضۡلِهِۦٓۚ إِنَّهُۥ كَانَ بِكُمۡ رَحِيمٗا ﴾ الإسراء: ٦٦ ﴿ وَمِنۡ ءَايَٰتِهِ ٱلۡجَوَارِ فِي ٱلۡبَحۡرِ كَٱلۡأَعۡلَٰمِ (٣٢) إِن يَشَأۡ يُسۡكِنِ ٱلرِّيحَ فَيَظۡلَلۡنَ رَوَاكِدَ عَلَىٰ ظَهۡرِهِۦٓۚ ﴾ الشورى: ٣٢ – ٣٣
ويا من هو السبعَ الطوابقَ رافعُ	ومن هو للأرض البسيطةِ ماهدُ	﴿ وَٱلسَّمَآءَ بَنَيۡنَٰهَا بِأَيۡيْدٖ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ (٤٧) وَٱلۡأَرۡضَ فَرَشۡنَٰهَا فَنِعۡمَ ٱلۡمَٰهِدُونَ ﴾ الذاريات: ٤٧ – ٤٨ ﴿ أَلَمۡ تَرَوۡاْ كَيۡفَ خَلَقَ ٱللَّهُ سَبۡعَ سَمَٰوَٰتٖ طِبَاقٗا (١٥) ﴾ نوح: ١٥
ويا مَنْ تُنَادينا خَزَائِنُ فضلِهِ	إلى رفدهِ إن أمسك الفضلَ رافدُ	﴿ هُمُ ٱلَّذِينَ يَقُولُونَ لَا تُنفِقُواْ عَلَىٰ مَنۡ عِندَ رَسُولِ ٱللَّهِ حَتَّىٰ يَنفَضُّواْۗ وَلِلَّهِ خَزَآئِنُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَلَٰكِنَّ ٱلۡمُنَٰفِقِينَ لَا يَفۡقَهُونَ ﴾ المنافقون: ٧
دعوناكَ مضطرينَ ياربِّ فاستجب	فإنكَ لم تُخْلفْ لدَيْكَ المواعدُ	﴿ أَمَّن يُجِيبُ ٱلۡمُضۡطَرَّ إِذَا دَعَاهُ وَيَكۡشِفُ ٱلسُّوٓءَ وَيَجۡعَلُكُمۡ خُلَفَآءَ ٱلۡأَرۡضِۗ ﴾ النمل: ٦٢ ﴿ رَبَّنَا وَءَاتِنَا مَا وَعَدتَّنَا عَلَىٰ رُسُلِكَ وَلَا تُخۡزِنَا يَوۡمَ ٱلۡقِيَٰمَةِۗ إِنَّكَ لَا تُخۡلِفُ ٱلۡمِيعَادَ ﴾ آل عمران: ١٩٤
لك الأمرُ من قبل الزمان وبعدهِ	ومالكَ قبلٌ كالزمان ولا بعدُ	﴿ فِي بِضۡعِ سِنِينَۗ لِلَّهِ ٱلۡأَمۡرُ مِن قَبۡلُ وَمِنۢ بَعۡدُۚ وَيَوۡمَئِذٖ يَفۡرَحُ ٱلۡمُؤۡمِنُونَ ﴾ الروم: ٤
تُضلُ وتهدي منْ تشاءُ منَ الورَى	وما بيد الإنسَان غَيٌّ ولا رُشْدُ	﴿ إِنۡ هِيَ إِلَّا فِتۡنَتُكَ تُضِلُّ بِهَا مَن تَشَآءُ وَتَهۡدِي مَن تَشَآءُۖ أَنتَ وَلِيُّنَا فَٱغۡفِرۡ لَنَا وَٱرۡحَمۡنَاۖ وَأَنتَ خَيۡرُ ٱلۡغَٰفِرِينَ ﴾ الأعراف: ١٥٥

أتت بشواظٍ مُكفَهِرٍ نحاسهُ	فلوّحَ منها للضحى والدجى جلد	﴿يُرْسَلُ عَلَيْكُمَا شُوَاظٌ مِّن نَّارٍ وَنُحَاسٌ فَلَا تَنتَصِرَانِ﴾ الرحمن: ٣٥
تُدَمِّرُ ما تأتي عليه كعاصفٍ	من الرِّيح ما إن يُستطاعُ لهُ رَدُّ	﴿مَا تَذَرُ مِن شَيْءٍ أَتَتْ عَلَيْهِ إِلَّا جَعَلَتْهُ كَالرَّمِيمِ﴾ الذاريات: ٤٢
فلو قَرُبَتْ مِنْ سَدٍّ يأجُوجَ بَعْدَما	بَنَى منه ذُو القَرْنَيْنِ دُكَّ بها السَّدُّ	﴿قَالُوا يَا ذَا الْقَرْنَيْنِ إِنَّ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَىٰ أَن تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا﴾ الكهف: ٩٤
فأُطْفِئَتِ النارُ التي وَقَفَ الوَرَى	حيارى لديها لم يعيدوا ولم يبدوا	﴿قُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَمَا يُبْدِئُ الْبَاطِلُ وَمَا يُعِيدُ﴾ سبأ: ٤٩
شَبَ وقد أُحْكِمَتْ آياتُهُ وتشابَهَتْ	فَلِلْمُبْتَدِي وِرْدٌ لِلمُنْتَهي وِرْد	﴿الر كِتَابٌ أُحْكِمَتْ آيَاتُهُ ثُمَّ فُصِّلَتْ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ﴾ هود: ١
فلمَّا عَمُوا عنها وصَمُّوا أراهمُ	سيوفاً لها برقٌ وخيلاً لها رعدُ	﴿وَحَسِبُوا أَلَّا تَكُونَ فِتْنَةٌ فَعَمُوا وَصَمُّوا ثُمَّ تَابَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ ثُمَّ عَمُوا وَصَمُّوا كَثِيرٌ مِّنْهُمْ وَاللَّهُ بَصِيرٌ بِمَا يَعْمَلُونَ (٧١)﴾ المائدة: ٧١
ومن لم يخف في الله لومة لائمٍ	ولم يُعْيِهِ قِسْطٌ يُقامُ ولا حَدُّ	﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِ ...يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَائِمٍ ذَٰلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ (٥٤)﴾ المائدة: ٥٤
وجهَّزَ جيشاً سار في وقت عسرة	تعذَّر من قوتٍ به الصاعُ والمدُّ	﴿لَّقَد تَّابَ اللَّهُ عَلَى النَّبِيِّ وَالْمُهَاجِرِينَ وَالْأَنصَارِ الَّذِينَ اتَّبَعُوهُ فِي سَاعَةِ الْعُسْرَةِ ...﴾ التوبة: ١١٧
وخليفةٍ في الأرض إلا أنه	مُتَوَعِّدٌ فيها وعيد الهُدْهُدِ	﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ (٢٠) لَأُعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَذْبَحَنَّهُ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَانٍ مُّبِينٍ﴾ النمل: ٢٠ و ٢١
مِنْ كلِّ ناحِيَةٍ سَنَاهُ يَلُوحُ مِنْ	مصباح نورِ نبوةٍ متوقدِ	﴿...يَكَادُ سَنَا بَرْقِهِ يَذْهَبُ بِالْأَبْصَارِ﴾ النور: ٤٣
فَنُحٌ أتى طُوفانُهُ بِمَعارِفٍ	تَنُّورها جُودِيُّ كلِّ موحدِ	﴿حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ . وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ هود: ٤٠ – ٤٤
إن الضنينَ بنفسهِ في الأرضِ لا	يلوي على أحدٍ وليس بمصعدِ	﴿إِذْ تُصْعِدُونَ وَلَا تَلْوُونَ عَلَىٰ أَحَدٍ وَالرَّسُولُ يَدْعُوكُمْ فِي أُخْرَاكُمْ ..﴾ آل عمران: ١٥٣
وإذا بَلَغْتَ بِمَجْمَعِ البَحْرَيْنِ مِنْ	عِلْمَيْهِ فانْقَعْ غُلَّةَ القَلْبِ الصَّدِي	﴿وَإِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّىٰ أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا (٦٠)﴾ الكهف: ٦٠
وإذا الفَتى خُرِقَتْ سَفِينَةُ جِدِّهِ	لنجاتها وجدَ الأسى غيرَ الدَّدِ	﴿فَانطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا﴾ الكهف ٧١
وتبدلت أبوا الغلام بقتلهِ	بأبرَّ مِنْهُ لِوَالِدَيْهِ وأرْشَدِ	﴿فَأَرَدْنَا أَن يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِّنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْمًا﴾ الكهف: ٨١
وأُقِيمَ مُنْتَقِضُ الجِدَارِ وتَحْتَهُ	كَنْزُ الوُصُولِ إلى البقاءِ السَّرْمَدِي	﴿فَانطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَن يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَن يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا﴾ الكهف: ٧٧
ما النحلُ ذللتِ الهدايةُ سُبلها	مثل الحمير تقودها للموردِ	﴿ثُمَّ كُلِي مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلًا يَخْرُجُ مِن بُطُونِهَا شَرَابٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاءٌ لِّلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ﴾ النحل: ٦٩
طلَعَتْ مَجَرَّةُ فضلِها بِكَواكِبٍ	دُرِّيَّةٍ مَحْفُوفَةٍ بالأسْعدِ	﴿الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ (٣٥)﴾ النور: ٣٥
رامَ استراق السمع منها ماردٌ	لَمَّا أتَتْكَ فَلَمْ يَجِدْ مِن مَقْعَدِ	﴿إِلَّا مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُّبِينٌ (١٨)﴾ الحجر: ١٨
أعْرَضْتُ عَنْ لهوِ الحَديثِ وَقُلْتُ يا	مَدْحَ الورَى عنِّي فَمَا أنَا مِنْ دَدِ	﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَيَتَّخِذَهَا هُزُوًا أُولَٰئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ مُّهِينٌ (٦)﴾ لقمان: ٦
واسمع لما يوحى من الذكر الذي	يُشْجِي القلوبَ لَوَ أنها مِنْ جَلْمَدِ	﴿وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَىٰ (١٣)﴾ طه: ١٣
لم تصغِ للعلماء إلا مثلما	أصْغَى سُلَيْمانٌ لِقَوْلِ الهُدْهُدِ	﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ﴾ النمل: ٢٠
وجههُ مسْفِرٌ لعافيهِ ما نحـ	ـتاجُ في الجود عنده لسفاره	﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُّسْفِرَةٌ﴾ عبس: ٣٨
يَتَجنَّى بِسُوءِ خُلْقٍ عَلَى النا	س ونفسٍ ظلومةٍ كفَّارَه	﴿وَآتَاكُم مِّن كُلِّ مَا سَأَلْتُمُوهُ وَإِن تَعُدُّوا نِعْمَتَ اللَّهِ لَا تُحْصُوهَا إِنَّ الْإِنسَانَ لَظَلُومٌ كَفَّارٌ﴾ إبراهيم: ٣٤
وطعامٍ قد كان يعهده النَّا	سُ متاعًا لهُم وللسياره	﴿أُحِلَّ لَكُمْ صَيْدُ الْبَحْرِ وَطَعَامُهُ مَتَاعًا لَّكُمْ وَلِلسَّيَّارَةِ وَحُرِّمَ عَلَيْكُمْ صَيْدُ الْبَرِّ مَا دُمْتُمْ حُرُمًا وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي إِلَيْهِ تُحْشَرُونَ﴾ المائدة: ٩٦
يكفيه حملُ الأماناتِ التي عرضتْ	على الجبالِ فكادَتْ منه تَنْفَطِرُ	﴿إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا

		﴿ٱلْإِنسَٰنُ إِنَّهُۥ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا ﴿٧٢﴾﴾ الأحزاب: ٧٢
كـأنَّ صارمــهُ فـي كلِّ معتركٍ	نذيـرُ مـوتٍ خلتْ مـن قبلهِ النُذرُ	﴿وَاذْكُرْ أَخَا عَادٍ إِذْ أَنذَرَ قَوْمَهُۥ بِالْأَحْقَافِ وَقَدْ خَلَتِ النُّذُرُ مِنۢ بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِۦٓ أَلَّا تَعْبُدُوٓا۟ إِلَّا ٱللَّهَ إِنِّيٓ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ ﴿٢١﴾﴾ الأحقاف: ٢١
حَكَـتْ ظواهرُهـمْ حُسْناً بواطنَهُمْ	فهُـمْ سـواءٌ أسرُّوا القولَ أوْ جَهَروا	﴿سَوَآءٌ مِّنكُم مَّنْ أَسَرَّ ٱلْقَوْلَ وَمَن جَهَرَ بِهِۦ وَمَنْ هُوَ مُسْتَخْفٍۭ بِٱلَّيْلِ وَسَارِبٌۢ بِٱلنَّهَارِ﴾ الرعد ١٠
فَمَا أتى الناسُ من فرضٍ ومن سننٍ	ففي صحيفتـهِ الـغـرَّاء مسـتطرُ	﴿وَكُلُّ صَغِيرٍ وَكَبِيرٍ مُّسْتَطَرٌ ﴿٥٣﴾﴾ القمر: ٥٣
كَم عادَ بَغيٌ علـى قومٍ عليه بَغوا	وحَـاقَ مَكْـرٌ بـأقـوامٍ بـه مكَرُوا	﴿فَأَصَابَهُمْ سَيِّـَٔاتُ مَا عَمِلُوا۟ وَحَاقَ بِهِم مَّا كَانُوا۟ بِهِۦ يَسْتَهْزِءُونَ﴾ النحل: ٣٤ ﴿ٱسْتِكْبَارًا فِى ٱلْأَرْضِ وَمَكْرَ ٱلسَّيِّئِ ۚ وَلَا يَحِيقُ ٱلْمَكْرُ ٱلسَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِۦ﴾ فاطر: ٤٣
وَليـسَ يُنْجِـي امْـرأ رامُوا أذيَّتَهُ	منهـمْ فِـرارٌ فقُـلْ كـلاَّ ولا وَزَرُ	﴿كَلَّا لَا وَزَرَ ﴿١١﴾﴾ القيامة: ١١
ومعـشرٌ سُمِّـروا فوق الجيادِ وقد	شـدت جسومهـم الألـواح والدسرُ	﴿وَحَمَلْنَٰهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَٰحٍ وَدُسُرٍ ﴿١٣﴾﴾ القمر: ١٣
كأنهـم أقْـسَـمُـوا بـالله أنهـمْ	لا يـتْركـونَ الأذى إلا إذا قُـهرُوا	﴿وَأَقْسَمُوا۟ بِٱللَّهِ جَهْدَ أَيْمَٰنِهِمْ لَئِن جَآءَتْهُمْ ءَايَةٌ لَّيُؤْمِنُنَّ بِهَا ۚ قُلْ إِنَّمَا ٱلْـَٔايَٰتُ عِندَ ٱللَّهِ ۖ وَمَا يُشْعِرُكُمْ أَنَّهَآ إِذَا جَآءَتْ لَا يُؤْمِنُونَ ﴿١٠٩﴾﴾ الأنعام: ١٠٩
ولا شكـرتهم مـن بعـد ذمهـمُ	كأنهـمْ آمنُـوا مِـنْ بـعْدِمَا كَفرُوا	﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ثُمَّ كَفَرُوا۟ ثُمَّ ءَامَنُوا۟ ثُمَّ كَفَرُوا۟ ثُمَّ ٱزْدَادُوا۟ كُفْرًا لَّمْ يَكُنِ ٱللَّهُ لِيَغْفِرَ لَهُمْ وَلَا لِيَهْدِيَهُمْ سَبِيلًۢا ﴿١٣٧﴾﴾ النساء: ١٣٧
مُـقدَّمـاتٌ: أمـاتـاهُ وأقـْبَـرَهُ	مشاعليـان مـا أدَّوا ولاَ نَصـَرُوا	﴿ثُمَّ أَمَاتَهُۥ فَأَقْبَرَهُۥ ﴿٢١﴾﴾ عبس: ٢١
وكـان جـمَّـع أمـوالاً وعدَّدها	كمـا يـزول بحلـق العـانة الشعرُ	﴿ٱلَّذِى جَمَعَ مَالًا وَعَدَّدَهُۥ ﴿٢﴾﴾ الهمزة: ٢
وأهلها في أمانٍ مـن مسـاكنـها	من فوقهم غـرفٌ من تحـتهم سررُ	﴿لَٰكِنِ ٱلَّذِينَ ٱتَّقَوْا۟ رَبَّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِّن فَوْقِهَا غُرَفٌ مَّبْنِيَّةٌ تَجْرِى مِن تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَٰرُ ۖ وَعْدَ ٱللَّهِ ۖ لَا يُخْلِفُ ٱللَّهُ ٱلْمِيعَادَ ﴿٢٠﴾﴾ الزمر: ٢٠
مَشَى صِراطاً سَوِيّاً مِـنْ دِيـانَتِهِ	فمـا يـزال بأمـر الله يأتمرُ	﴿أَفَمَن يَمْشِى مُكِبًّا عَلَىٰ وَجْهِهِۦٓ أَهْدَىٰٓ أَمَّن يَمْشِى سَوِيًّا عَلَىٰ صِرَٰطٍ مُّسْتَقِيمٍ﴾ الملك: ٢٢
يَهيم في كلِّ وَادٍ مـنْ مـدائِحِهِ	علـى معـانٍ أضلـت حسنها الفكرُ	﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾﴾ الشعراء: ٢٢٥
فلا تنسهِ الأيامُ ذكركَ إنهُ	بـه فـرَحٍ بيـنَ الملـوكِ فخـورُ	﴿وَلَئِنْ أَذَقْنَٰهُ نَعْمَآءَ بَعْدَ ضَرَّآءَ مَسَّتْهُ لَيَقُولَنَّ ذَهَبَ ٱلسَّيِّـَٔاتُ عَنِّىٓ ۚ إِنَّهُۥ لَفَرِحٌ فَخُورٌ﴾ هود: ١٠
إذا مرَّ في أرضٍ بجيشٍ عرمرم	تـكـادُ لـهُ أمُّ النجـوم تمـورُ	﴿ءَأَمِنتُم مَّن فِى ٱلسَّمَآءِ أَن يَخْسِفَ بِكُمُ ٱلْأَرْضَ فَإِذَا هِىَ تَمُورُ﴾ الملك: ١٦
سـواءٌ عليـه خَيْلُـهُ ورِكـابُهُ	وَسَـرْجٌ إذا جـابَ الفَـلاةَ وكُورُ	﴿وَمَآ أَفَآءَ ٱللَّهُ عَلَىٰ رَسُولِهِۦ مِنْهُمْ فَمَآ أَوْجَفْتُمْ عَلَيْهِ مِنْ خَيْلٍ وَلَا رِكَابٍ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ يُسَلِّطُ رُسُلَهُۥ عَلَىٰ مَن يَشَآءُ ۚ وَٱللَّهُ عَلَىٰ كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ ﴿٦﴾﴾ الحشر: ٦
لقد جَهلتْ دَاوِيـَةُ الـكُفْرِ بَـأسَهُ	وَغَـرَّهـمْ بالمـسلميـنَ غَـرُورُ	﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّ وَعْدَ ٱللَّهِ حَقٌّ ۖ فَلَا تَغُرَّنَّكُمُ ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَا ۖ وَلَا يَغُرَّنَّكُم بِٱللَّهِ ٱلْغَرُورُ﴾ فاطر: ٥
وصبَّ عليهم عارضٌ من حجـارة	ونـبلٍ وكـلٌّ بالعـذابِ مطـيرُ	﴿فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُّسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا۟ هَٰذَا عَارِضٌ مُّمْطِرُنَا ...﴾ الأحقاف: ٢٤
فلما أحَسُّوا بَأسَ أغْلبَ هِمَّةٌ	غَـدُوٌّ إليـهـم بالـرَّدَى وبكُـورُ	﴿فَلَمَّآ أَحَسُّوا۟ بَأْسَنَآ إِذَا هُم مِّنْهَا يَرْكُضُونَ ﴿١٢﴾﴾ الأنبياء: ١٢
تُبَشّـرُ مِصْـر دائـماً بِقُدُومِهِمْ تَسرُّهُـمْ عنـد القُفـولِ بِضاعَة	إذا فَصـلَتْ منهـم لِغزَّة عِـيرُ وَتَحْفَـظُ منهـمْ إخْـوَةً وتَمِـيرُ	﴿وَلَمَّا فَصَلَتِ ٱلْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّى لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ ۖ لَوْلَآ أَن تُفَنِّدُونِ﴾ يوسف: ٩٤ ﴿قَالُوا۟ يَٰٓأَبَانَا مَا نَبْغِى ۖ هَٰذِهِۦ بِضَٰعَتُنَا رُدَّتْ إِلَيْنَا ۖ وَنَمِيرُ أَهْلَنَا وَنَحْفَظُ أَخَانَا وَنَزْدَادُ كَيْلَ بَعِيرٍ ۖ ذَٰلِكَ كَيْلٌ يَسِيرٌ ﴿٦٥﴾﴾ يوسف: ٦٥
وَلكنَّـه مِـنْ حِلْمِـهِ وَاقتِـدارهِ	عَفُوٌّ عَـن الـذَّنْبِ العظـيم غفـورُ	﴿ذَٰلِكَ وَمَنْ عَاقَبَ بِمِثْلِ مَا عُوقِبَ بِهِۦ ثُمَّ بُغِىَ عَلَيْهِ لَيَنصُرَنَّهُ ٱللَّهُ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَعَفُوٌّ غَفُورٌ ﴿٦٠﴾﴾ الحج: ٦٠
تَكَـادُ إذا مـا أبْـرمَتْ عَـزَمَاتُهُ	لهـا الأرضُ تطـوى والجبالُ تسيرُ	﴿وَلَوْ أَنَّ قُرْءَانًا سُيِّرَتْ بِهِ ٱلْجِبَالُ أَوْ قُطِّعَتْ بِهِ ٱلْأَرْضُ أَوْ كُلِّمَ بِهِ ٱلْمَوْتَىٰ ۗ بَل لِّلَّهِ ٱلْأَمْرُ جَمِيعًا ...﴾ الرعد: ٣١
ويعجبُـهُ أنـي نحيـفٌ وأنـهُ	سَمِـينٌ يَسُـرُّ النـاظرينَ طَـريرُ	﴿قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَآءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ ﴿٦٩﴾﴾ البقرة: ٦٩
بَنى مـا بَنَى كِسْرَى وعادٌ وَمُتَّبعٌ	وليـسَ سـواء مُؤْمنٌ وكَفُورُ	﴿وَعَادٌ وَفِرْعَوْنُ وَإِخْوَٰنُ لُوطٍ ﴿١٣﴾ وَأَصْحَٰبُ ٱلْأَيْكَةِ وَقَوْمُ تُبَّعٍ ۚ كُلٌّ كَذَّبَ ٱلرُّسُلَ فَحَقَّ وَعِيدِ﴾ ق: ١٣–١٤
ودلَّ علـى تقـوى الإلهِ أساسـهُ	كمـا دلَّ بالـوادي المُقـدَّس طورُ	﴿إِنِّىٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِٱلْوَادِ ٱلْمُقَدَّسِ طُوًى ﴿١٢﴾﴾ طه: ١٢

حجازيَّة السُّحْبِ الثقال يسوقها	على عجلٍ سوقاً صباً ودبورُ	﴿هُوَ ٱلَّذِي يُرِيكُمُ ٱلۡبَرۡقَ خَوۡفٗا وَطَمَعٗا وَيُنشِئُ ٱلسَّحَابَ ٱلثِّقَالَ﴾ الرعد: ١٢
تضيقُ بها السُّبْلُ الفجاجُ فلا يرى	بها للرياح العاصفاتِ مسيرُ	﴿لِّتَسۡلُكُواْ مِنۡهَا سُبُلٗا فِجَاجٗا ٢٠﴾ نوح: ٢٠
فَمِئْذَنَةٌ في الجوِّ تُشرقُ في الدُّجَى	عليها هُدًى لِلْعالمينَ ونُورُ	﴿وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡإِنجِيلَ فِيهِ هُدٗى وَنُورٞ وَمُصَدِّقٗا لِّمَا بَيۡنَ يَدَيۡهِ مِنَ ٱلتَّوۡرَىٰةِ وَهُدٗى وَمَوۡعِظَةٗ لِّلۡمُتَّقِينَ ٤٦﴾ المائدة: ٤٦
ومن حيثما وجَّهْتَ وجهكَ نحوها	تلقاكَ منها نضرةٌ وسرورُ	﴿قَدۡ نَرَىٰ تَقَلُّبَ وَجۡهِكَ فِي ٱلسَّمَآءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبۡلَةٗ تَرۡضَىٰهَاۚ فَوَلِّ وَجۡهَكَ شَطۡرَ ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡحَرَامِۚ وَحَيۡثُ مَا كُنتُمۡ فَوَلُّواْ وُجُوهَكُمۡ شَطۡرَهُۥۗ﴾ البقرة: ١٤٤ ﴿فَوَقَىٰهُمُ ٱللَّهُ شَرَّ ذَٰلِكَ ٱلۡيَوۡمِ وَلَقَّىٰهُمۡ نَضۡرَةٗ وَسُرُورٗا ١١﴾ الإنسان: ١١
يَمُدُّ إليها الحاسدُ الطرفَ حسرة	فيَرْجِع عنها الطَّرْفُ وهْوَ حَسير	﴿ثُمَّ ٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ كَرَّتَيۡنِ يَنقَلِبۡ إِلَيۡكَ ٱلۡبَصَرُ خَاسِئٗا وَهُوَ حَسِيرٞ﴾ الملك: ٤
ثمانيةٌ في الجوِّ يَحْمِلُ عَرْشَها	وبعضٌ لبعضٍ في البناء ظَهيرُ	﴿وَيَحۡمِلُ عَرۡشَ رَبِّكَ فَوۡقَهُمۡ يَوۡمَئِذٖ ثَمَٰنِيَةٞ ١٧﴾ الحاقة: ١٧ ﴿قُل لَّئِنِ ٱجۡتَمَعَتِ ٱلۡإِنسُ وَٱلۡجِنُّ عَلَىٰٓ أَن يَأۡتُواْ بِمِثۡلِ هَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانِ لَا يَأۡتُونَ بِمِثۡلِهِۦ وَلَوۡ كَانَ بَعۡضُهُمۡ لِبَعۡضٖ ظَهِيرٗا ٨٨﴾ الإسراء: ٨٨
يرى من يراها أنّ رافعَ سَمكها	عَلى فِعْلِ ما أعْيا المُلوكَ قديرُ	﴿رَفَعَ سَمۡكَهَا فَسَوَّىٰهَا ٢٨﴾ النازعات: ٢٨
على أنهم في جنبِ ما شاد من عُلا	ولو كان كالسبع الطباق حصيرُ	﴿أَلَمۡ تَرَوۡاْ كَيۡفَ خَلَقَ ٱللَّهُ سَبۡعَ سَمَٰوَٰتٖ طِبَاقٗا ١٥﴾ نوح: ١٥
وإذا كان مثلُ ذاكَ على الوا	رث إني عَبْدٌ لِعَبْدِ الشَّكُور	﴿...لَا تُضَآرَّ وَٰلِدَةُۢ بِوَلَدِهَا وَلَا مَوۡلُودٞ لَّهُۥ بِوَلَدِهِۦۚ وَعَلَى ٱلۡوَارِثِ مِثۡلُ ذَٰلِكَۗ﴾ البقرة: ٢٣٣
أبداً بالصوابِ ينظرُ في المُلـ	ـك وفي بيت ماله المعمور	﴿وَٱلۡبَيۡتِ ٱلۡمَعۡمُورِ ٤﴾ الطور: ٤
فغدا الجندُ والرَّعية والما	لُ بخيرٍ من سعيهِ المشكور	﴿إِنَّ هَٰذَا كَانَ لَكُمۡ جَزَآءٗ وَكَانَ سَعۡيُكُم مَّشۡكُورًا ٢٢﴾ الإنسان: ٢٢
وعَتَتْ أمهم عليَّ ولَجتْ	في عُتُوٍّ من كِبْرَتي ونُفور	﴿أَمَّنۡ هَٰذَا ٱلَّذِي يَرۡزُقُكُمۡ إِنۡ أَمۡسَكَ رِزۡقَهُۥۚ بَل لَّجُّواْ فِي عُتُوّٖ وَنُفُورٍ ٢١﴾ الملك ٢١
فَسَيُغْنيني الإلهُ عنهمْ بِجَدْوى	خير مولى لنا وخير نصير	﴿وَإِن تَوَلَّوۡاْ فَٱعۡلَمُوٓاْ أَنَّ ٱللَّهَ مَوۡلَىٰكُمۡۚ نِعۡمَ ٱلۡمَوۡلَىٰ وَنِعۡمَ ٱلنَّصِيرُ ٤٠﴾ الأنفال: ٤٠
ورثوا الأرضَ مثل ما كتبَ اللـ	ـهُ تعالى في الذكر بعد الزبور	﴿وَلَقَدۡ كَتَبۡنَا فِي ٱلزَّبُورِ مِنۢ بَعۡدِ ٱلذِّكۡرِ أَنَّ ٱلۡأَرۡضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ ٱلصَّٰلِحُونَ﴾ الأنبياء: ١٠٥
وَهُمُ المُؤْمِنُونَ الوارِثُو الفِرْدَوْ	س والمفلحون في التفسير	﴿ٱلَّذِينَ يَرِثُونَ ٱلۡفِرۡدَوۡسَ هُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ ١١﴾ المؤمنون: ١١
عَبَدُوا الله مُخْلصينَ لهُ الدِّيـ	ـنَ لِما في قلوبهمْ مِنْ نُور	﴿وَمَآ أُمِرُوٓاْ إِلَّا لِيَعۡبُدُواْ ٱللَّهَ مُخۡلِصِينَ لَهُ ٱلدِّينَ حُنَفَآءَ وَيُقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَيُؤۡتُواْ ٱلزَّكَوٰةَۚ﴾ البينة: ٥
أهلُ بيتٍ مطهرينَ من الرِّجـ	ـس وهم أغنيا عن التطهير	﴿إِنَّمَا يُرِيدُ ٱللَّهُ لِيُذۡهِبَ عَنكُمُ ٱلرِّجۡسَ أَهۡلَ ٱلۡبَيۡتِ وَيُطَهِّرَكُمۡ تَطۡهِيرٗا﴾ الأحزاب: ٣٣
وأتَوْا كلُّهُمْ بِقَلْبٍ سَليمٍ	وأتى غيرهم بثوبٍ نقير	﴿إِلَّا مَنۡ أَتَى ٱللَّهَ بِقَلۡبٖ سَلِيمٖ ٨٩﴾ الشعراء: ٨٩
يُطْعِمُونَ الطَّعامَ لا لجَزاءٍ	يَتَرَجَّوْنَهُ ولا لِشُكُور	﴿وَيُطۡعِمُونَ ٱلطَّعَامَ عَلَىٰ حُبِّهِۦ مِسۡكِينٗا وَيَتِيمٗا وَأَسِيرًا ٨ إِنَّمَا نُطۡعِمُكُمۡ لِوَجۡهِ ٱللَّهِ لَا نُرِيدُ مِنكُمۡ جَزَآءٗ وَلَا شُكُورًا ٩﴾ الإنسان: ٨ – ٩
وكانت ولاة الحربِ فيها كعاصفٍ	مِنَ الرِّيح ما مَرتْ عليه تُدمِّرُ	﴿تُدَمِّرُ كُلَّ شَيۡءِۭ بِأَمۡرِ رَبِّهَا فَأَصۡبَحُواْ لَا يُرَىٰٓ إِلَّا مَسَٰكِنُهُمۡۚ كَذَٰلِكَ نَجۡزِي ٱلۡقَوۡمَ ٱلۡمُجۡرِمِينَ﴾ الأحقاف: ٢٥
وأقبلتَ تُحي الأرضَ من بعدِ موتها	وفي الجُودِ ما يُحْي المَواتَ ويَنشرُ	﴿وَلَئِن سَأَلۡتَهُم مَّن نَّزَّلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءٗ فَأَحۡيَا بِهِ ٱلۡأَرۡضَ مِنۢ بَعۡدِ مَوۡتِهَا لَيَقُولُنَّ ٱللَّهُۚ قُلِ ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِۚ بَلۡ أَكۡثَرُهُمۡ لَا يَعۡقِلُونَ ٦٣﴾ العنكبوت: ٦٣
فأخْرَجْتَ مَرْعاها وأجْرَيْتَ ماءَها	غَداةَ يحارُ الأرض أشْعَثُ أغْبَرُ	﴿أَخۡرَجَ مِنۡهَا مَآءَهَا وَمَرۡعَىٰهَا ٣١﴾ النازعات: ٣١
فها هِيَ تَحْكِي جَنَّةَ الخُلْدِ نُزْهَةً	ومِنْ تَحْتِها أنهارُها تَتَفَجَّرُ	﴿أَيَوَدُّ أَحَدُكُمۡ أَن تَكُونَ لَهُۥ جَنَّةٞ مِّن نَّخِيلٖ وَأَعۡنَابٖ تَجۡرِي مِن تَحۡتِهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُ...﴾ البقرة: ٢٦٦
فخُذْ آيَتَيْ موسى وعيسى بِقُوَّةٍ	وكلُّ النصارى واليهودِ تحسَّروا	﴿وَكَتَبۡنَا لَهُۥ فِي ٱلۡأَلۡوَاحِ مِن كُلِّ شَيۡءٖ مَّوۡعِظَةٗ وَتَفۡصِيلٗا لِّكُلِّ شَيۡءٖ فَخُذۡهَا بِقُوَّةٖ وَأۡمُرۡ قَوۡمَكَ يَأۡخُذُواْ بِأَحۡسَنِهَاۚ سَأُوْرِيكُمۡ دَارَ ٱلۡفَٰسِقِينَ﴾ الأعراف: ١٤٥
فيا صالحاً في قسمةِ الماءِ بينهم	ولا ناقةَ في أرْضِهِمْ لكَ تُعقَرُ	﴿وَنَبِّئۡهُمۡ أَنَّ ٱلۡمَآءَ قِسۡمَةُۢ بَيۡنَهُمۡۖ كُلُّ شِرۡبٖ مُّحۡتَضَرٞ ٢٨﴾ القمر: ٢٨
فوا عجَباً مِنْ واقِفٍ منهمُ على	شَفا جُرُفٍ هارٍ مَعي يَتَهوَّرُ	﴿أَفَمَنۡ أَسَّسَ بُنۡيَٰنَهُۥ عَلَىٰ تَقۡوَىٰ مِنَ ٱللَّهِ وَرِضۡوَٰنٍ خَيۡرٌ أَم مَّنۡ أَسَّسَ بُنۡيَٰنَهُۥ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٖ فَٱنۡهَارَ بِهِۦ فِي نَارِ جَهَنَّمَۗ وَٱللَّهُ لَا يَهۡدِي ٱلۡقَوۡمَ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾ التوبة: ١٠٩
إن استضعفوا في الأرض كان أقلهمْ	عَلى كلِّ سُوءٍ يُعْجِزُ الناس أقْدَرُ	﴿وَنُرِيدُ أَن نَّمُنَّ عَلَى ٱلَّذِينَ ٱسۡتُضۡعِفُواْ فِي ٱلۡأَرۡضِ وَنَجۡعَلَهُمۡ أَئِمَّةٗ وَنَجۡعَلَهُمُ ٱلۡوَٰرِثِينَ﴾ القصص: ٥

رياسةُهُمْ أنْ يُصْفَعُوا ويُجَرَّسُوا	ودينُهُمُ أنْ يُصلَبُوا ويُسمَّروا	﴿ إِنَّمَا جَزَٰٓؤُاْ ٱلَّذِينَ يُحَارِبُونَ ٱللَّهَ وَرَسُولَهُۥ وَيَسۡعَوۡنَ فِي ٱلۡأَرۡضِ فَسَادًا أَن يُقَتَّلُوٓاْ أَوۡ يُصَلَّبُوٓاْ أَوۡ تُقَطَّعَ أَيۡدِيهِمۡ وَأَرۡجُلُهُم مِّنۡ خِلَٰفٍ ... ﴾ المائدة: ٣٣
تشخصُ أبصارُهمُ نحوها	بشهقةٍ تتبعُها زفرَه	﴿ وَلَا تَحۡسَبَنَّ ٱللَّهَ غَٰفِلًا عَمَّا يَعۡمَلُ ٱلظَّٰلِمُونَۚ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمۡ لِيَوۡمٖ تَشۡخَصُ فِيهِ ٱلۡأَبۡصَٰرُ ٤٢ ﴾ إبراهيم: ٤٢
لهُ الخِصامِ إذا تَشاجَرَتِ القَنا	لمْ يَجْعَلوا لهُمُ الحَديدَ لَبُوسا	﴿وَعَلَّمۡنَٰهُ صَنۡعَةَ لَبُوسٖ لَّكُمۡ لِتُحۡصِنَكُم مِّنۢ بَأۡسِكُمۡۖ فَهَلۡ أَنتُمۡ شَٰكِرُونَ ﴾ الأنبياء: ٨٠
أدعوكَ للصفحِ الجميلِ فإنْ تُجبْ	أحكمَ بنياناً علا تأسيسا	﴿... وَإِنَّ ٱلسَّاعَةَ لَأٓتِيَةٞۖ فَٱصۡفَحِ ٱلصَّفۡحَ ٱلۡجَمِيلَ ﴾ الحجر: ٨٥
صَرَفَ الإلهُ السُّوءَ عنكَ بِصَرفِهِ	فاصْرِفهُ عَنَّا واصفَعِ القِسِّيسا	﴿ وَلَقَدۡ هَمَّتۡ بِهِۦۖ وَهَمَّ بِهَا لَوۡلَآ أَن رَّءَا بُرۡهَٰنَ رَبِّهِۦۚ كَذَٰلِكَ لِنَصۡرِفَ عَنۡهُ ٱلسُّوٓءَ وَٱلۡفَحۡشَآءَۚ إِنَّهُۥ مِنۡ عِبَادِنَا ٱلۡمُخۡلَصِينَ ﴾ يوسف: ٢٤
وتَقَطَّعُوا أمْرَ العَقائِدِ بينهم	زُمَراً ألم تَرَ عِقدَها مَحْلولا	﴿ فَتَقَطَّعُوٓاْ أَمۡرَهُم بَيۡنَهُمۡ زُبُرٗاۖ كُلُّ حِزۡبِۭ بِمَا لَدَيۡهِمۡ فَرِحُونَ ﴾ المؤمنون: ٥٣
ويَمَسُّهُ الألَمُ الذي لمْ يَستَطِع	صَرْفاً لهُ عنهُ ولا تَحْويلا	﴿ قُلِ ٱدۡعُواْ ٱلَّذِينَ زَعَمۡتُم مِّن دُونِهِۦ فَلَا يَمۡلِكُونَ كَشۡفَ ٱلضُّرِّ عَنكُمۡ وَلَا تَحۡوِيلًا ٥٦ ﴾ الإسراء: ٥٦
مُـدْ فارَقوا العِجْلَ الذي فُتِنُوا بـه	ودُّوا اتِّخاذَ الأنبياءِ عُجُولا	﴿ وَلَقَدۡ قَالَ لَهُمۡ هَٰرُونُ مِن قَبۡلُ يَٰقَوۡمِ إِنَّمَا فُتِنتُم بِهِۦۖ وَإِنَّ رَبَّكُمُ ٱلرَّحۡمَٰنُ فَٱتَّبِعُونِي وَأَطِيعُوٓاْ أَمۡرِي ٩٠ ﴾ طه: ٩٠
والعابِدُونَ العِجْلَ قد فُتِنُوا به	ودُّوا اتِّخاذَ المُرْسَلِينَ عُجُولا	
وإلى المَسيحِ وأُمِّهِ وكَفَى بها	صِدِّيقَةً حمَلَتْ بهِ وبَتُولا	﴿مَّا ٱلۡمَسِيحُ ٱبۡنُ مَرۡيَمَ إِلَّا رَسُولٞ قَدۡ خَلَتۡ مِن قَبۡلِهِ ٱلرُّسُلُ وَأُمُّهُۥ صِدِّيقَةٞۖ ﴾ المائدة: ٧٥
لَعَنَ الذينَ رَأَوْا سَبيلَ مُحَمَّدٍ	والمُؤْمِنينَ بِهِ أضَلَّ سَبيلا	﴿ وَمَن كَانَ فِي هَٰذِهِۦٓ أَعۡمَىٰ فَهُوَ فِي ٱلۡأٓخِرَةِ أَعۡمَىٰ وَأَضَلُّ سَبِيلٗا ﴾ الإسراء: ٧٢
جَعلوا الحَرامَ بهِ حَلالاً والهُدَى	غَيَّاً ومَوصولَ التُّقَى مَفْصُولا	﴿ قُلۡ أَرَءَيۡتُم مَّآ أَنزَلَ ٱللَّهُ لَكُم مِّن رِّزۡقٖ فَجَعَلۡتُم مِّنۡهُ حَرَامٗا وَحَلَٰلٗا قُلۡ ءَآللَّهُ أَذِنَ لَكُمۡۖ أَمۡ عَلَى ٱللَّهِ تَفۡتَرُونَ ٥٩ ﴾ يونس: ٥٩
ظَنُّوا بربِّهِمُ الظُّنُونَ ورُسْلِهِ	ورَمَوْا إناثاً بالأذَى وفُحُولا	﴿... وَتَظُنُّونَ بِٱللَّهِ ٱلظُّنُونَا۠ ١٠ ﴾ الأحزاب: ١٠
اللهُ أكبَرُ إنَّ دِينَ مُحَمَّدٍ	وكِتابُهُ أقْوَى وأقْوَمُ قِيلا	﴿إِنَّ نَاشِئَةَ ٱلَّيۡلِ هِيَ أَشَدُّ وَطۡـٔٗا وَأَقۡوَمُ قِيلًا ٦ ﴾ المزمل: ٦
تُخبِرُكُمُ التَّوراةُ أنْ قد بَشَّرَتْ	قِدْماً بأحْمَدَ أمْ بإسْماعِيلا	﴿وَإِذۡ قَالَ عِيسَى ٱبۡنُ مَرۡيَمَ يَٰبَنِيٓ إِسۡرَٰٓءِيلَ إِنِّي رَسُولُ ٱللَّهِ إِلَيۡكُم مُّصَدِّقٗا لِّمَا بَيۡنَ يَدَيَّ مِنَ ٱلتَّوۡرَىٰةِ وَمُبَشِّرَۢا بِرَسُولٖ يَأۡتِي مِنۢ بَعۡدِي ٱسۡمُهُۥٓ أَحۡمَدُۖ ﴾ الصف: ٦
ودَعاهُ رُوحَ الحَقِّ لِلوَحْيِ الذي	يُتْلَى عليهِ بُكْرَةً وأصيلا	﴿ وَقَالُوٓاْ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ٱكۡتَتَبَهَا فَهِيَ تُمۡلَىٰ عَلَيۡهِ بُكۡرَةٗ وَأَصِيلٗا ٥ ﴾ الفرقان: ٥
والآخِرونَ الأوَّلونَ فقَوْمُهُ	أخَذُوا علَى العَمَلِ القَليلِ جَزيلا	﴿وَٱلسَّٰبِقُونَ ٱلۡأَوَّلُونَ مِنَ ٱلۡمُهَٰجِرِينَ وَٱلۡأَنصَارِ وَٱلَّذِينَ ٱتَّبَعُوهُم بِإِحۡسَٰنٖ رَّضِيَ ٱللَّهُ عَنۡهُمۡ وَرَضُواْ عَنۡهُ وَأَعَدَّ لَهُمۡ جَنَّٰتٖ تَجۡرِي تَحۡتَهَا ٱلۡأَنۡهَٰرُ خَٰلِدِينَ فِيهَآ أَبَدٗاۚ ذَٰلِكَ ٱلۡفَوۡزُ ٱلۡعَظِيمُ ١٠٠ ﴾ التوبة: ١٠٠
قُرِنَتْ بهَيبَتِهِ شَريعَةُ دِينِهِ	فأراكَ أخْذَ الكافِرينَ وبيلا	﴿ فَعَصَىٰ فِرۡعَوۡنُ ٱلرَّسُولَ فَأَخَذۡنَٰهُ أَخۡذٗا وَبِيلٗا ١٦ ﴾ المزمل: ١٦
فِي أُمَّةٍ خُصَّتْ بكُلِّ كَرامَةٍ	وتَفَيَّأتْ ظِلَّ الصَّلاحِ ظَليلا	﴿ أَوَلَمۡ يَرَوۡاْ إِلَىٰ مَا خَلَقَ ٱللَّهُ مِن شَيۡءٖ يَتَفَيَّؤُاْ ظِلَٰلُهُۥ عَنِ ٱلۡيَمِينِ وَٱلشَّمَآئِلِ سُجَّدٗا لِّلَّهِ وَهُمۡ دَٰخِرُونَ ٤٨ ﴾ النحل: ٤٨
ذَهَبَتْ بكَرْمَةِ قَوْمِ سَوْءٍ ذُلِّلَتْ	بيَدِ الغُرورِ قُطُوفُها تَذليلا	﴿وَدَانِيَةً عَلَيۡهِمۡ ظِلَٰلُهَا وَذُلِّلَتۡ قُطُوفُهَا تَذۡلِيلٗا ١٤ ﴾ الإنسان: ١٤
يُهْدِي إلى دارِ السَّلامِ مَنِ اتَّقَى	وغَدا بِنُورِ كِتابِهِ مَكْحُولا	﴿وَٱللَّهُ يَدۡعُوٓاْ إِلَىٰ دَارِ ٱلسَّلَٰمِ وَيَهۡدِي مَن يَشَآءُ إِلَىٰ صِرَٰطٖ مُّسۡتَقِيمٖ ٢٥ ﴾ يونس: ٢٥
ودَعوَتَهُم بالبَيِّناتِ مِنَ الهُدَى	وهَزَزْتَ فيهِمْ صارِماً مَسْلولا	﴿ شَهۡرُ رَمَضَانَ ٱلَّذِيٓ أُنزِلَ فِيهِ ٱلۡقُرۡءَانُ هُدٗى لِّلنَّاسِ وَبَيِّنَٰتٖ مِّنَ ٱلۡهُدَىٰ وَٱلۡفُرۡقَانِۚ ... ١٨٥ ﴾ البقرة: ١٨٥
غَمَرَ البَرِيَّةَ عَدلُهُ فصَديقُهُ	وعَدُوُّهُ لا يُظْلَمُونَ فَتيلا	﴿ يَوۡمَ نَدۡعُواْ كُلَّ أُنَاسِۭ بِإِمَٰمِهِمۡۖ فَمَنۡ أُوتِيَ كِتَٰبَهُۥ بِيَمِينِهِۦ فَأُوْلَٰٓئِكَ يَقۡرَءُونَ كِتَٰبَهُمۡ وَلَا يُظۡلَمُونَ فَتِيلٗا ٧١ ﴾ الإسراء: ٧١
واصْرِفْ بهِ عنَّا عَذابَ جَهَنَّمٍ	كَرَماً وكُفَّ ضِرامَها المَشْعُولا	﴿ وَٱلَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا ٱصۡرِفۡ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَۖ إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا ٦٥ ﴾ الفرقان: ٦٥
فردَّتِ الجنَّ عنْ سمعِ ملائكةٍ كلٌّ غدا ولهُ مِنْ جِنْسِهِ رَصَدُ	إذْ رَدَّتِ البَشَرَ الطَّيْرُ الأبابيلُ لِلجنِّ شُهْبٌ وللإنسانِ سجِّيلُ	﴿ وَأَرۡسَلَ عَلَيۡهِمۡ طَيۡرًا أَبَابِيلَ ٣ تَرۡمِيهِم بِحِجَارَةٖ مِّن سِجِّيلٖ ﴾ الفيل٢- ٤ ﴿وَأَنَّا لَمَسۡنَا ٱلسَّمَآءَ فَوَجَدۡنَٰهَا مُلِئَتۡ حَرَسٗا شَدِيدٗا وَشُهُبٗا ٨ وَأَنَّا كُنَّا نَقۡعُدُ مِنۡهَا مَقَٰعِدَ لِلسَّمۡعِۖ فَمَن يَسۡتَمِعِ

		ٱلْـَٔانَ يَجِدْ لَهُۥ شِهَابًا رَّصَدًا ﴾ الجن ٨ و ٩
لمَّـا تـوَلَّتْ تَـولّى كـلُّ مُسْتَرِقٍ	عَـنْ مَقْعَدِ السَّمْعِ منها وهْوَ مَعْزُول	﴿إِلَّا مَنِ ٱسْتَرَقَ ٱلسَّمْعَ فَأَتْبَعَهُۥ شِهَابٌ مُّبِينٌ ﴿١٨﴾﴾ الحجر: ١٨ ﴿وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَـٰعِدَ لِلسَّمْعِ ۖ فَمَن يَسْتَمِعِ ٱلْـَٔانَ يَجِدْ لَهُۥ شِهَابًا رَّصَدًا﴾ الجن: ٩
وانظُـرْ فليـس كمثلِ الله من أحدٍ	ولا كقـولٍ أتـى مِـن عنـدهِ قيـلُ	﴿...لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ ۖ وَهُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ ﴿١١﴾﴾ الشورى: ١١
يَهْدي إلى كُلِّ رُشْدٍ حينَ يَبْعثُهُ	إلـى المسامـع ترتيـبٌ وتـرتيـلُ	﴿يَهْدِىٓ إِلَى ٱلرُّشْدِ فَـَٔامَنَّا بِهِۦ ۖ وَلَن نُّشْرِكَ بِرَبِّنَآ أَحَدًا ﴿٢﴾﴾ الجن: ٢
مـا بَعْـدَ آياتِـهِ حَـقٌّ لِمُتَّـبِعٍ	والحَـقُّ مـا بَعْـدَهُ إلاّ الأبـاطيـلُ	﴿فَذَٰلِكُمُ ٱللَّهُ رَبُّكُمُ ٱلْحَقُّ ۖ فَمَاذَا بَعْدَ ٱلْحَقِّ إِلَّا ٱلضَّلَـٰلُ ۖ فَأَنَّىٰ تُصْرَفُونَ﴾ يونس: ٣٢
ومـا محمـدٌ إلا رحمـةٌ بُعِثَـتْ	للعـالميـنَ وفـضـلُ اللهِ مبـذولُ	﴿وَمَآ أَرْسَلْنَـٰكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَـٰلَمِينَ ﴿١٠٧﴾﴾ الأنبياء: ١٠٧
عنايـةٌ ضـلَّ كيدُ المشركينَ بها	ومـا مَـكايـدُهـم إلاّ الأضـاليـلُ	﴿فَلَمَّا جَآءَهُم بِٱلْحَقِّ مِنْ عِندِنَا قَالُوا۟ ٱقْتُلُوٓا۟ أَبْنَآءَ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ مَعَهُۥ وَٱسْتَحْيُوا۟ نِسَآءَهُمْ ۚ وَمَا كَيْدُ ٱلْكَـٰفِرِينَ إِلَّا فِى ضَلَـٰلٍ﴾ غافر ٢٥
إذْ يَنظرُونَ وهمْ لا يُبْصِـرُونَهُمـا	كأنَّ أبصارهم مـن زيغـها حُـولُ	﴿وَإِن تَدْعُوهُمْ إِلَى ٱلْهُدَىٰ لَا يَسْمَعُوا۟ ۖ وَتَرَىٰهُمْ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ وَهُمْ لَا يُبْصِرُونَ﴾ الأعراف: ١٩٨
إنْ يقطـع الله عنـه أمَّـةً سفهتْ	نفـوسـها فلـهـا بالكـفر تعـاليلُ	﴿وَمَن يَرْغَبُ عَن مِّلَّةِ إِبْرَٰهِـۧمَ إِلَّا مَن سَفِهَ نَفْسَهُۥ ۚ وَلَقَدِ ٱصْطَفَيْنَـٰهُ فِى ٱلدُّنْيَا ۖ وَإِنَّهُۥ فِى ٱلْـَٔاخِرَةِ لَمِنَ ٱلصَّـٰلِحِينَ ﴿١٣٠﴾﴾ البقرة: ١٣٠
مِنَ اليَهُودِ استَفَدْتُـمْ ذا الجُحودَ كما	من الغرابِ استـفادَ الـدَّفـنَ قـابيلُ	﴿فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِى ٱلْأَرْضِ لِيُرِيَهُۥ كَيْفَ يُوَٰرِى سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَـٰوَيْلَتَىٰٓ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَـٰذَا ٱلْغُرَابِ فَأُوَٰرِىَ سَوْءَةَ أَخِى ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلنَّـٰدِمِينَ ﴿٣١﴾﴾ المائدة: ٣١
فإنَّ أمَّارَتي بالسُّـوءِ مـا اتَّعَظَتْ	مِـنْ جَـهْلِـهَا بنذير الشَّيْبِ وَالهَرَمِ	﴿وَمَآ أُبَرِّئُ نَفْسِىٓ ۚ إِنَّ ٱلنَّفْسَ لَأَمَّارَةٌۢ بِٱلسُّوٓءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّىٓ ۚ إِنَّ رَبِّى غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴿٥٣﴾﴾ يوسف: ٥٣
أمَرْتُكَ الخَيْرَ لكنْ ما ائتَمَرْتُ بـه	ومـا استَقَمْـتُ فمـا قوْلي لكَ استَقِمِ	﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ لِمَ تَقُولُونَ مَا لَا تَفْعَلُونَ ﴿٢﴾ كَبُرَ مَقْتًا عِندَ ٱللَّهِ أَن تَقُولُوا۟ مَا لَا تَفْعَلُونَ ﴿٣﴾﴾ الصف: ٢ – ٣
وَرَاوَدَتْهُ الجِبالُ الشُّـمُّ مِنْ ذَهَـبٍ	عَـنْ نَفسِـهِ فـأراها أيَّمـا شَمَـمِ	﴿وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِى هُوَ فِى بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّىٓ أَحْسَنَ مَثْوَاىَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّـٰلِمُونَ ﴿٢٣﴾﴾ يوسف: ٢٣
لهـا مَعـانٍ كَمَوْجِ البَحْرِ في مَدَدٍ	وفَـوْقَ جَوْهَرِهِ في الحُسْنِ والقِيَـمِ	﴿قُل لَّوْ كَانَ ٱلْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَـٰتِ رَبِّى لَنَفِدَ ٱلْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَـٰتُ رَبِّى وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِۦ مَدَدًا﴾ الكهف: ١٠٩
إذْ قلَّـدانِيَ مـا تُخْشَـى عَـواقِبُهُ	كأنَّـني بهـما هَـدْيٌ مِـنَ النَّـعَمِ	﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ لَا تَقْتُلُوا۟ ٱلصَّيْدَ وَأَنتُمْ حُرُمٌ ۚ وَمَن قَتَلَهُۥ مِنكُم مُّتَعَمِّدًا فَجَزَآءٌ مِّثْلُ مَا قَتَلَ مِنَ ٱلنَّعَمِ يَحْكُمُ بِهِۦ ذَوَا عَدْلٍ مِّنكُمْ هَدْيًۢا بَـٰلِغَ ٱلْكَعْبَةِ أَوْ كَفَّـٰرَةٌ طَعَامُ مَسَـٰكِينَ أَوْ عَدْلُ ذَٰلِكَ صِيَامًا ...﴾ المائدة: ٩٥
سَرَيْتَ مِنْ حَرَمٍ ليْـلاً إلى حـرَمٍ	كمَـا سَـرَى البَدْرُ في داجٍ مِنَ الظُّلَمِ	﴿سُبْحَـٰنَ ٱلَّذِىٓ أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِۦ لَيْلًا مِّنَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا ٱلَّذِى بَـٰرَكْنَا حَوْلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنْ ءَايَـٰتِنَآ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ﴾ الإسراء: ١
لَمْ تَقْتَرِنْ بـزمانٍ وَهْـيَ تُخْبِرُنا	عَـنِ المعـادِ وعَـنْ عادٍ وعَنْ إرَمِ	﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ﴿٦﴾ إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ ﴿٧﴾﴾ الفجر: ٦ – ٧
ولَمْ أُرِدْ زَهْرَةَ الدُّنيا التي اقتَطَفَتْ	يَـدَا زُهَيْرٍ بمـا أثْنـى عَـلى هَرَمِ	﴿وَلَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَىٰ مَا مَتَّعْنَا بِهِۦٓ أَزْوَٰجًا مِّنْهُمْ زَهْرَةَ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا لِنَفْتِنَهُمْ فِيهِ ۚ وَرِزْقُ رَبِّكَ خَيْرٌ وَأَبْقَىٰ﴾ طه: ١٣١
لعَـلَّ رَحْمَـةَ ربِّي حيـنَ يَقْسِمُها	تـأتي عَلى حَسَبِ العِصْيانِ في القِسَمِ	﴿أَهُمْ يَقْسِمُونَ رَحْمَتَ رَبِّكَ ۚ نَحْنُ قَسَمْنَا بَيْنَهُم مَّعِيشَتَهُمْ فِى ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۚ وَرَفَعْنَا بَعْضَهُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَـٰتٍ لِّيَتَّخِذَ بَعْضُهُم بَعْضًا سُخْرِيًّا ۗ وَرَحْمَتُ رَبِّكَ خَيْرٌ مِّمَّا يَجْمَعُونَ ﴿٣٢﴾﴾ الزخرف: ٣٢
فكَم ارتَزَقْتُ بغَيْرِها لِضَرُورَةٍ	فكأنَّـما استَـقْسـمْتُ بـالأزْلامِ	﴿...وَأَن تَسْتَقْسِمُوا۟ بِٱلْأَزْلَـٰمِ ۚ ...﴿٣﴾﴾ المائدة: ٣
بَلَغَتْ مِنَ الكِبَرِ العِتِّي ونُكِّسَتْ	فِـي الخـلْقِ وَهْـيَ صَبِيَّةُ الأرحام	﴿قَالَ رَبِّ أَنَّىٰ يَكُونُ لِى غُلَـٰمٌ وَكَانَتِ ٱمْرَأَتِى عَاقِرًا وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ ٱلْكِبَرِ عِتِيًّا﴾ مريم: ٨ ﴿وَمَن نُّعَمِّرْهُ نُنَكِّسْهُ فِى ٱلْخَلْقِ ۖ أَفَلَا يَعْقِلُونَ ﴿٦٨﴾﴾ يس: ٦٨
أحْمَـدُ الهـادِي الَّـذي أمَّتُـه	رَضِـيَ الله لـهـا الإسـلامَ ديـنـا	﴿...ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِى وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْإِسْلَـٰمَ دِينًا ...﴾ المائدة: ٣
أسْجَـدَ الله لـهُ أمْـلاكَـهُ	يَـوْمَ خَـرُّوا لأبيـهِ سـاجِدينـا	﴿... وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى ٱلْعَرْشِ وَخَرُّوا۟ لَهُۥ سُجَّدًا ۖ وَقَالَ يَـٰٓأَبَتِ هَـٰذَا تَأْوِيلُ رُءْيَـٰىَ مِن قَبْلُ قَدْ جَعَلَهَا رَبِّى حَقًّا ...﴿١٠٠﴾﴾ يوسف: ١٠٠

فتَـلَقَّى آدَمُ مِـنْ ربِّـهِ	كلمـاتٍ هُـنَّ كَنْـزُ المُذْنِبينا	﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيْهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٣٧﴾﴾ البقرة: ٣٧
ودُعُـوا أنْ تِلْـكُمُ الـدَّارُ لَكُـمْ	فـادْخُلُـوهـا بـسَـلامٍ آمِـنِيـنا	﴿...وَنُودُوٓاْ أَن تِلْكُمُ ٱلْجَنَّةُ أُورِثْتُمُوهَا بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ .﴾ الأعراف: ٤٣ ﴿ٱدْخُلُوهَا بِسَلَٰمٍ ءَامِنِينَ ﴿٤٦﴾﴾ الحجر: ٤٦
وَخـليـلُ اللهِ هَمَّـتْ قَومُـهُ	أنْ يَكيـدُوهُ فكانـوا الأخسـرينا	﴿فَأَرَادُواْ بِهِۦ كَيْدًا فَجَعَلْنَٰهُمُ ٱلْأَسْفَلِينَ ﴿٩٨﴾﴾ الصافات: ٩٨
ونُـور المصطـفى إطفـاء ما	أوقـدوه وتـولَّـوا مـدبـريـنا	﴿وَتَٱللَّهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَٰمَكُم بَعْدَ أَن تُوَلُّواْ مُدْبِرِينَ ﴿٥٧﴾﴾ الأنبياء: ٥٧
مَصْـدَرُ الرَّحْمَـةِ لِلْخَلْـق فلا	عَجَـبٌ أنْ يَتَوَلَّـى الصَّـالحـينا	﴿إِنَّ وَلِـِّۧيَ ٱللَّهُ ٱلَّذِى نَزَّلَ ٱلْكِتَٰبَۖ وَهُوَ يَتَوَلَّى ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿١٩٦﴾﴾ الأعراف: ١٩٦
وَوَجِـيهاً كـانَ مُـوسَى عِنْـدَهُ	مِثْلَـما قـد كـانَ جِـبْـرِيلُ مَـكِينا	﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا تَكُونُواْ كَٱلَّذِينَ ءَاذَوْاْ مُوسَىٰ فَبَرَّأَهُ ٱللَّهُ مِمَّا قَالُواْۚ وَكَانَ عِندَ ٱللَّهِ وَجِيهًا﴾ الأحزاب: ٦٩
يَغْضَبُ المَـوْتُ إذا ما غَضِبُـوا	وَإذا مـا غَـضِبُوا هُـمُ يَغْـفِـرُونا	﴿وَٱلَّذِينَ يَجْتَنِبُونَ كَبَٰٓئِرَ ٱلْإِثْمِ وَٱلْفَوَٰحِشَ وَإِذَا مَا غَضِبُواْ هُمْ يَغْفِرُونَ ﴿٣٧﴾﴾ الشورى: ٣٧
شَهِـدَ الكُفّـارَ بالغَيْـبِ لَـهُ	وَأتـاهُـمْ فَـإذا هُـمْ مُبْلِسـونا	﴿فَلَمَّا نَسُواْ مَا ذُكِّرُواْ بِهِۦ فَتَحْنَا عَلَيْهِمْ أَبْوَٰبَ كُلِّ شَىْءٍ حَتَّىٰٓ إِذَا فَرِحُواْ بِمَآ أُوتُوٓاْ أَخَذْنَٰهُم بَغْتَةً فَإِذَا هُم مُّبْلِسُونَ ﴿٤٤﴾﴾ الأنعام: ٤٤
أغْلَقُـوا بابَ الهـُدَى مِـنْ دُونِهِمْ	بَعْدَمـا كـانُـوا بـهِ يَسْتَـفْتِحُـونا	﴿وَلَمَّا جَآءَهُمْ كِتَٰبٌ مِّنْ عِندِ ٱللَّهِ مُصَدِّقٌ لِّمَا مَعَهُمْ وَكَانُواْ مِن قَبْلُ يَسْتَفْتِحُونَ عَلَى ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ فَلَمَّا جَآءَهُم مَّا عَرَفُواْ كَفَرُواْ بِهِۦۚ فَلَعْنَةُ ٱللَّهِ عَلَى ٱلْكَٰفِرِينَ ﴿٨٩﴾﴾ البقرة: ٨٩
وَأتـاهُـمْ بكِتـابٍ أُحْـكِمَـتْ	مـنه آيـاتٌ لِـقَوْمٍ يَعْـقِلـونا	﴿الٓرۚ كِتَٰبٌ أُحْكِمَتْ ءَايَٰتُهُۥ ثُمَّ فُصِّلَتْ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ ﴿١﴾﴾ هود: ١
عَجَـزُوا عَـنْ سُـورةٍ مِنْ مِثْـلِهِ	فَهُـمُ الـيَوْمَ لـه مُسـتَسْلِمُونا	﴿وَإِن كُنتُمْ فِى رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُواْ بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِۦ وَٱدْعُواْ شُهَدَآءَكُم مِّن دُونِ ٱللَّهِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴿٢٣﴾﴾ البقرة: ٢٣ و ﴿بَلْ هُمُ ٱلْيَوْمَ مُسْتَسْلِمُونَ ﴿٢٦﴾﴾ الصافات: ٢٦
قـال لِلْكُـفّـارِ إذْ أفْحَـمَهُـمْ	بالتَّحَـدِّي مـالـكُـمْ لا تَنْـطِقُونا	﴿فَرَاغَ إِلَىٰٓ ءَالِهَتِهِمْ فَقَالَ أَلَا تَأْكُلُونَ ﴿٩١﴾ مَا لَكُمْ لَا تَنطِقُونَ﴾ الصافات: ٩١- ٩٢
الكاتِبُونَ ولَيْسُـوا بـالكـرامِ فما	منهمْ على المالِ إنْسانٌ بِمأْمُونِ	﴿كِرَامًا كَٰتِبِينَ ﴿١١﴾﴾ الانفطار: ١١
فَقَـدْ عَاشَـرْتُـهُمْ ولَبِثْـتُ فِيـهمْ	مَـعَ التَّجْـرِيبِ مِـنْ عُمْـري سِنِينا	﴿قَالَ أَلَمْ نُرَبِّكَ فِينَا وَلِيدًا وَلَبِثْتَ فِينَا مِنْ عُمُرِكَ سِنِينَ﴾ الشعراء: ١٨
إذا أَلْقَى بهـا مُـوسـى عَـصاهُ	تَـلَقَّـفَـتِ القَوافِـلَ والسَّـفِينا	﴿فَأَلْقَىٰ مُوسَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِىَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴿٤٥﴾﴾ الشعراء: ٤٥
وَجاهَدُوا مَعَهُ فـي اللهِ وَاجْتَهَـدُوا	وَهَاجَرُوا ولَـهُ آوَوْا وَقَـدْ نَـصَرُوا	﴿وَٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَهَاجَرُواْ وَجَٰهَدُواْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ وَٱلَّذِينَ ءَاوَواْ وَّنَصَرُوٓاْ أُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْمُؤْمِنُونَ حَقًّاۚ لَّهُم مَّغْفِرَةٌ وَرِزْقٌ كَرِيمٌ ﴿٧٤﴾﴾ الأنفال: ٧٤
وبَيَّنُوا الفَرْضَ وَالمَسْنُونَ وَاعْتَصَبُوا	للهِ وَاعْتَصَـمُـوا بـاللهِ وَانْتَصَرُوا	﴿فَأَقِيمُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَءَاتُواْ ٱلزَّكَوٰةَ وَٱعْتَصِمُواْ بِٱللَّهِ هُوَ مَوْلَىٰكُمْۖ فَنِعْمَ ٱلْمَوْلَىٰ وَنِعْمَ ٱلنَّصِيرُ﴾ الحج: ٧٨
وقَدْ أَتَتْ بِذُنُـوبٍ لاَ عِـدَادَ لَهـا	لكِـنَّ عَـفْـوَكَ لا يُبْـقي ولا يـذَرُ	﴿سَأُصْلِيهِ سَقَرَ ﴿٢٦﴾ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا سَقَرُ ﴿٢٧﴾ لَا تُبْقِى وَلَا تَذَرُ﴾ المدثر: ٢٦ – ٢٨

البيت الشعري		التناص الأدبي		
رُتَـبٌ تَسْقُـطُ الأمَانِيُّ حَسْرَى	دونَهَـا مَـا وراءهُـنَّ وراءُ	أمّا الأحِبّةُ فالبَيْداءُ دونَهُم	فَلَيتَ دونَكَ بيداً دونَهَا بيدُ	المتنبي
وإذا حلَّـتِ الهِـدايَـةُ قَلْـبا	نَشِطَـتْ فـي العبادة الأعضـاءُ	وَإذا كانَتِ النُّفوسُ كِباراً	تَعِبَت في مُرادِها الأجسامُ	المتنبي
فهْوَ كالزّهْرِ لاحَ من سَجَفِ الأكـ	ـمام والعودِ شُـقَّ عنه اللّحـاءُ	يَعيشُ المَرءُ ما اِستَحيا بِخَير	وَيَبقى العودُ ما بَقِيَ اللِحاءُ	أبو تمام
رَقَّ لَفْـظاً وراق معنىً فجـاءَتْ	في حُـلاها وحَلْيِـها الخَنْسَـاءُ	راق معنىً ورقّ لفظاً فيحكي	رائقَ الخمر في رقيق الصّحان	ابن الرومي
أَهْوَىَ والمَشِيبُ قَدْ حالَ دونَهُ	والتَّصَابي بَعْدَ المَشِيبِ رُعُونَـه	وَقالَ الغانِياتُ سَلا غُـلاما	فَكَيفَ بِهِ وَقَد شابَ العِذارُ	أبو فراس
فَدَعَـوْا أحْلَمَ البـرِيَّةِ والعـفْـ	ـوُ جـوابُ الحليـمِ والإغْضـاءُ	جَهِلَتْ قومُهُ عليه فأغْضَى	وَأخو الحِلْمِ دَأْبُهُ الإِغْضَاءُ	داحلي
يُفَرِّجُ ذِكْـرُهُ الكُـرُباتِ عـنا	إذا نَزَلَتْ بساحَتِـنا الكُروبُ	ومن نزلت بساحته المنايـا	فلا أرض تقيـه ولا سمـاء	الشافعي
وأذكُـرهُ وليـلُ الخطـبِ داجٍ	عَلَيَّ فَتَنْجلي عـني الخُـطوبُ	ولقد ذكرتك والرماح نواهل	مني وبيض الهند تقطر من دمي	
وَصَفْتُ شـمائـلاً منه حِسـانا	فمـا أدري أمـدحٌ أمْ نسيـبُ	لمدحك أخّرتُ النسيبَ تهيُّباً إذا كان مدحا فالنسيب مقدم	وعندُهـمُ أنَّ النَّسيبَ يُقدَّم أكل فصـيح قال شعرا متيم	المتنبي
لَعِبَـتْ بـه الـدنياولولا جَـهْلُـه	ما كان في الدنـيا يخوضُ ويَلْعَبُ	إلى كم يخوض الدمعُ فيكَ ويلعبُ	ويتعب فيه من يلوم ويعتب	ابن نباتة
مُـتَمَـكِّنُ الأخـلاقِ إلاَّ أنـه	في الحكم يرضى للإله ويغضبُ	بني هاشم رهطُ النبيِّ فإنني	بهم ولهم أرضى مراراً وأغضبُ	الكميت
يشفي الصدورَ كلامُهُ فدواؤهُ	طَوْراً يَمُرُّ لها وطَوراً يَعْذُبُ	وإني لأصفحُ عن قُدرةٍ	وأعذُبُ طوراً وطوراً أمُرْ	العجلي
غالَتْ بُغاثَهُمُ بُزَاةُ كَرِيهَةٍ	أظفارُها في كل صَيْدٍ تَنْشَبُ	وإذا المنية أنشبت أظفارها	ألفيت كل تميمة لا تنفع	أبو ذؤيب
أريحُ الصبا هبتْ على زهرِ الربا	فأصبح منها كل قطرٍ مطيبا	إذا ريح الصَّبا هبتْ أصيلاً	شَفَتْ بهبوبها قلْباً عليلا	ابن شداد
فقلت أَفْخَرُ الدينِ عثمانُ قال لي	بَلَى قُلْ له أهْلاً وَسَهْلاً ومَرْحبا	فَقلْتُ له أهلاً وسهلاً ومَرحبا	فهذا صَبُوحٌ راهِنٌ وصَدِيقُ	عمرو بن أهتم

لَزِمَ التَّقَلُّبَ في معَاصي ربِّهِ	إذْ باتَ في نَعْمائِه يَتَقَلَّبُ	على أنني ما زلْتُ مِنْ بَرَكاتِه	غياً وفـي نعمائه متقلبا	البوصيري
ولا كان ديناري مِنَ النُّصح بَهرَجا	لديه ولا برقي من الودِّ خلبا	لم تبكِ للأرضِالسماءُ ولا رقتْ	لشائمها البروق الخلبُ	البوصيري
فليسَ لي في الشُّهودِ مِنْ أرَبٍ	إذ وصفو كاليهودِ بالأربه	وليس لي في ربة الخلخال من أرب	وخاتم الأنبياء القصد والسول	ابن نباتة
مَـنْ خُلْقُـهُ كالنَّسيمِ يَنْشُـرُ إنْ	هـبَّ عليـه من نشرهِ هبَّه	مَا سِوَى خُلُقِهِ النسيمُ ولا غَيْـ	ـرَ مُحَيَّاهُ الرَّوْضَةُ الغَنَّاءُ	البوصيري
يُضيءُ محياهُ كأنَّ ثناءه	إلى الصُّبْحِ سارٍ أوْ إلى النَّجْمِ صاعدُ	وأقبل يمشي في البساطِ فما درى	إلى البحْرِ يسْعى أم إلى البدرِ يرْتقي	المتنبي
على أنَّ تذكاري لما قد أصابكم	يُجدِّدُ أشجاني وإن قدم العهدُ	وقبيح بنـا وإن قـدم العهـد	هـوان الآبـاء والأجـداد	المعري
إنَّ الفَناءَ لكلِّ حَيٍّ غايَة	محتومة ״ إن لم يكن فكأن قدِ	فقل للذي يبقى خلاف الذي مضى	تهيأ لأخـرى مثلها فكأن قد	الشافعي
مُستَوْحِشٍ في أُنْسِهِ مُتعاهِدٍ	بحنينهِ شوقاً لأولِ معهدِ	كَم مَنزِلٍ في الأَرضِ يَأْلَفُهُ الفَتى	وَحَنينُهُ أَبَـداً لِأَوَّلِ مَنزِلِ	أبو تمام
والوحْشُ آمِنَةٌ لَدَيهِ كأنَّها	حُشِرَتْ إلى حَرَمٍ بأوَّلِ مَسْجِدِ	قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ	وحنينـه دومـا لأول منـزل	
فقل السلام عليك يا بحر الندى الط	طامي ويا بحر العلوم المزبدِ	لولا رياح لم أك أمتطي	ذا الأخضر الطامي وذاك الأحوصا	حصري قيرواني
وكَـزُغْبِ القطـا ورائـي فِراخٌ	مـن إنـاثٍ أعـولهـم وذكـورِ	ماذا تَقولُ لِأَفراخٍ بِذي مَرَخٍ	حُمرِ الحَواصِلِ لا ماءٌ وَلا شَجَرُ	الحطيئة
فقد جـاءكم والٍ بـروقُ سـيوفهِ	إذا لَمَعَتْ لم يَبْقَ في الأرض مُنْكَـرُ	فوددت تقبيل السيوف لأنها	لمعت كبارق ثغرك المتبسم	ابن شداد
		وَلا بَرَقَت لي في اللِقاءِ قَواطِعٌ	وَلا لَمَعَت لي في الحُروبِ حِرابُ	أبو فراس
ومنهمْ أُناسٌ يُظْهـرونَ مَـودَّتـي	وبغضهم لي من قفا نبكِ أشهرُ	قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ	بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ	امرؤ القيس
وإذا أرادَ اللَّهُ فِتْنَـةَ مَـعْشَـرٍ	وَأَضلَّهُـمْ رَأوُا القَبِيـحَ جَمِيـلا	وَإِذا أَرادَ اللَهُ نَشرَ فَضيلَةٍ	طُوِيَت أَتاحَ لَها لِسانَ حَسودِ	أبو تمام
وَإذَا أرادَ اللَّهُ حِفـظَ وَلِيِّـهِ	خَرَجَ الهَوَى مِـنْ قَلْبِـهِ مَعْـزُولا			
ويأنَّهـمْ ضَرَبُـوا لِيَسْمَـعَ ربّـُهُمْ	في الحَـربِ بُـوقـاتٍ لَهُ وَطُبُولا	إِذا كانَ بَعضُ الناسِ سَيفاً لِدَولَةٍ	فَفي الناسِ بوقاتٌ لَها وَطُبولُ	المتنبي
أَلْحِبُّـهُ وَأَمـلُّ مِـن ذِكـرِي لَـهُ	ليسَ المُحِـبُّ لِمَـنْ يُحِـبُّ مَلُولا	أَأُحِبُّهُ وَأُحِـبُّ فيهِ مَلامَةً	إِنَّ المَلامَةَ فيهِ مِن أَعدائِهِ	المتنبي
سالتْ وسـاءتْ عُيـونٌ منهمُ مَثَلاً	كَأنَّـما كلُّـها بـالشَّـوْكِ مَسْمُـولُ	فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها	سُمِلَت بِشَوكٍ فَهيَ عُورٌ تَدمَعُ	أبو ذؤيب
فَجَرِّدِ العَزْمَ إنَّ الموتَ صارِمُهُ	مُجَـرَّدٌ بيَـدِ الآمـالِ مَسْـلُولُ	إِنَّ الرَسولَ لَسَيفٌ يُستَضاءُ بِهِ	مُهَنَّدٌ مِن سُيوفِ اللَهِ مَسلولُ	كعب بن زهير
آلَ النبيِّ وَمن لهم بالمصطفى	مَجْـدٌ عـلى السَّبْعِ الطِّباقِ مُطَنِّبُ	أُناس بهم عَزَّت قُرَيشٌ فأصبَحُوا	وفيهم خِبَاءُ المَكرُمَاتِ المُطَنَّبُ	الكميت
إن قَالَ ذَاكَ هُوَ الدَّواءُ فقُـل لَهُ	كُحلُ الصَّحيحِ خِلافَ كُحلِ الأرمَدِ	كم مُقْلَةٍ بعدَه عَبْرَى مُؤرَّقَةٍ	كأنما كُحِلَتْ سَمًّا على رمدِ	ابن الرومي
		ما بالُ عَيني لا تَنامُ كَأَنَّما	كُحِلَت مَآقيها بِكُحلِ الأَرمَدِ	حسان بن ثابت
أمِنْ تَذكُّـرِ جيـرانٍ بِـذِي سَلَـمِ	مَزَجْـتَ دَمْعـاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ	سَلِّم عَلى الرَبعِ مِن سَلمى بِذي سَلَمِ	عَلَيهِ وَسمٌ مِنَ الأَيّامِ وَالقِدَمِ	أبو تمام
		أَمِّن تَذَكُّرِ أَقوامٍ ذَوي سَفَهٍ	يَغشَونَ بِالظُلمِ مَن يَدعو إِلى الدينِ	أبو طالب
أمْ هَبَّتْ الريحُ مِنْ تِلْقـاءِ كاظِمَةٍ	وأوْمَضَ البَرْقُ فِي الظَّلْماءِ مِنْ إضَمِ	هل نارُ ليلى بدَتْ لَيلاً بذي سَلَمِ	أمْ بارقٌ لاحَ في الزوراءِ فالعَلَمِ	ابن الفارض
يا لائِمِي في الهَوَى العُذْرِيِّ مَعْذِرَةً	مِنِّي إليـكَ ولـو أنْصَفْـتَ لَمْ تَلُمِ	يا لائِماً لامَني في حبّهمْ سفَهاً	كُفّ الملامَ فلوْ أحبَبْتَ لم تَلُمِ	
والنَّفْسُ كالطِّفْلِ إنْ تُهْمِلْهُ شَبَّ عَلَى	حُبِّ الرِّضاعِ وإنْ تَفْطِمْـهُ يَنْفَطِمِ	وَالنَفسُ راغِبَةٌ إِذا رَغَّبتَها	فَإِذا تُرَدُّ إِلى قَليلٍ تَقنَعُ	أبو ذؤيب
أمَرْتُكَ الخَيْرَ لكنْ ما ائْـتَمَـرْتُ به	وما اسْتَقَمْتُ فما قَـوْلِي لَكَ اسْـتَقِمِ	ضَيفٌ أَلَمَّ بِرَأسي غَيرَ مُحتَشِمِ	وَالسَيفُ أَحسَنُ فِعلاً مِنهُ بِاللِمَمِ	المتنبي
ولا أعَدَّتْ مِنَ الفِعْـلِ الجَمِيلِ قِرَى	ضَيَـفٍ ألـمَّ برَأسِي غيرَ مُحْتَشِمِ	لا تعذلنّي بَعدَها على الهوى	فقد كفاني شيبُ رأسي عاذلي	شريف المرتضى
إنِّي اتهمْتُ نَصِيحَ الشَّيْبِ في عَـذَلٍ	والشَّيْبُ أبْعَدُ فـي نُصحٍ عَنِ التُّهَمِ	لا تَنهَ عَن خُلُقٍ وَتَأتِيَ مِثلَه	عارٌ عَلَيكَ إِذا فَعَلتَ عَظيمُ	الدؤلي
نَبِيُّنَا الآمِرُ النَّاهِـي فـلا أحَـدٌ	أبَـرَّ فِـي قَـوْلِ لا مِنْـهُ ولا نَعَمِ	ما قالَ لا قَطُّ إِلّا في تَشَهُّدِه	لَولا التَشَهُّدُ كانَت لاؤُهُ نَعَمُ	الفرزدق
قد تُنْكِرُ العينُ ضَوْءَ الشَّمْسِ من رَمَدٍ	ويُنْكِرُ الفَمُّ طَعْمَ الماءِ مـن سَـقَمِ	وَمَن يَكُ ذا فَمٍ مُرٍّ مَريضٍ	يَجِد مُرّاً بِهِ الماءَ الزُلالا	المتنبي
ولَـوْلا ذاكَ مـا لَبِسُـوا حَـرِيراً	ولا شَـرِبُـوا خُـمُورَ الأنْـدَرِينا	أَلا هُبّي بِصَحنِكِ فَاَصبَحينا	وَلا تُبقـي خُمـورَ الأَنـدَرينا	عمرو بن كلثوم
المُصْدِرِي البيضَ حُمْراً بعدَما وَرَدَتْ	مِـنَ العِـدا كُـلَّ مُسْوَدٍّ مِنَ اللِّمَمِ	بِـأَنّا نـوردُ الـراياتِ بيـضاً	وَنُصـدِرُهُنَّ حُمـراً قَـد رَوينا	

البيت الشعري		تناص مع الأمثال
فِعلُـهُ كُلُّـهُ جَمِـيلٌ وَهل يَنْـ	ـضَـحُ إلّا بمـَا حَـوَاهُ الإناءُ	" كل إنـــاء يرشح بمــا فيه"
حَمِـدَ المُدلِجـونَ غِـبَّ سُراهُم	وكَـفَى مَـنْ تَخَلَّـفَ الإبْطَـاءُ	"يحمد القوم السرى عند الصباح"
يـومَ نالتْـهُ بإفْـكٍ يَهـودٌ	مِثْلَمَا اسْتَنْبَـحَ بَـدْرٌ كِـلابا	"لا يَضُرُّ السَّحابُ نُبَاحَ الكِلابِ"
لا تَحْسَـبُوا كُحْلَ العُيُونِ بِحِيلَةٍ	إنَّ المَهَـا لَـمْ تَكْـتَحِلْ بالإثْمِدِ	"إنَّ المَهَا لَمْ تَكْتَحِلْ بالإثْمِــدِ"
لقد جُبِـلْتَ عَلَى عَـدْلٍ وَمَعْرِفَةٍ	سارت بفضلهما الأمثال والسِّيَرُ	"أسيَــر مـــن المــــثل"
		"أشهـــر من قفـا نبــك"

تناص مع الشخصيات الدينية

فادْعُنـي حَسَّـانَ مَـدْحٍ وزِدْني	إنَّنـي أحـسنت منه المنابا
فَخالِفْ أُمَّتِيَ موسى وَعيسى	فما فيهـم لخالقـه مـنيبُ
بجمـالِ صُـورَتِهِ تَمَـدَّحَ آدَمٌ	وبيان مِنطقهِ تشرّفَ يعربُ

أَنْبَا سَطِيحٌ وَشِقٌّ وَابْنُ ذِي يَزَنٍ	عنه وقسٌّ وَأحبارٌ مَقَاوِيل
فرددتُ قولهمْ بقولي ضاربا	مَثَلاً على الخَضِرِ السَّلامُ وموسى
وعلى سليمان النبي فإنـــه	أغرى رحاليه على بلقيسا
وَحَظَيتُ بَعْدَ اليَأس بالخِضْرِ الذي	ما زالَ يَرْقَى أوْ حَكَى إدْريسا
قالت لي الناسُ ماذا الخُلفُ قلت لهم	كما تَخَالفَ موسى قَبْلُ والخَضِرُ
وقد تعاطى ابن عفان لأسرته	وما تعاطى أبو بكرٍ ولا عمرُ
لِعَلِيٍّ الحَـسَنُ انْتَمَى لِمُحَمَّدَ	عيسى وسرُّ محمدٍ في أحمدِ

تناص مع التاريخ وشخصياته

وَبِيَوْمِ الأحزابِ إذْ زاغتِ الأبـ	ـصَارُ فيهم وضلتِ الآراءُ
وردَّ الفيلَ والأحزابَ طَيْرٌ	وريحٌ ما يُطاقُ لها هُبُوبُ
لَهُمْ مَوَاقِفُ في حَرْبِ الشُّرُور كَمَا	حَرْبُ البَسُوس وَحَرْبٌ يَوْمَ صِفِّينَ
وَبِيَوْمِ الأحزابِ إذْ زاغتِ الأبـ	ـصَارُ فيهم وضلتِ الآراءُ
وانظر سماءً غدتْ مملوءةً حرساً	كأنها البيتُ لما جاءهُ الفيلُ
يا رُبَّ ذي عِلْمٍ رَأى نُصْحِي له	فأجابـني أنْطِـبُّ جـالينوسا
دُعِيَ ابن سينا بالرئيس ولو رأى	عيسى لسَمَّى نفسهُ المرؤوسا
وعصاني نظمُ القريضِ الذي جـ	ـرَّ ذُيُولاً عَلَى قَرِيضِ جَرِير
وقدماً حمى من صاحب الفيلِ بيتهُ	ولمَّا أتى الحَجَّاجُ أمْكَنَهُ الهَدُّ
صلَّى عليه الله إنَّ مَطَامِعِي	في جُودِهِ قد غارَ منها أشْعَبُ
صـلَّى عليـه الله إنَّ مَطَـامِعِي	في جُودِهِ قد غارَ منها أشْعَبُ
فتنتُ بشعري وهو كالسحر فتنة	وَقُلْتُ كَذَا كانَ امْرُؤُ القَيْس يَشْعُرُ
يا رُبَّ ذي عِلْمٍ رَأى نُصْحِي له	فأجابـني أنْطِـبُّ جـالينوسا
دُعِيَ ابن سينا بالرئيس ولو رأى	عيسى لسَمَّى نفسهُ المرؤوسا
وأرحتهمْ من فتنةٍ تحـيي لهم	في كلِّ يومٍ داحساً وبسوسا

تناص مع اللغة والعروض

خَفَضْتَ كلَّ مَقامٍ بالإضافَةِ إذْ	نُودِيتَ بالرَّفْعِ مِثْلَ المُفْرَدِ العَلَمِ
فارغَب إلى حُسْنِ الثَّنَاءِ فإنَّه	لا يستوي في الذِّكْرِ نِعمَ وبيسا
فإنَّ سَرَاةَ القَوْمِ منهم عَبِيدُهمْ	وإنَّ حُرُوفَ النُّطْقِ منها الزوائِدُ

المصادر و المراجع :

- **شرف الدين البوصيري، الديوان، تح: محمد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى بابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1955**

القرآن الكريم:

- مُصحَفُ المدينةِ النَّبويَّةِ للنّشرِ الحَاسُوبِيِّ، على رِوَاية حفصٍ، مجمّع الملك فهد للطباعة والنَّشر الحاسُوبِيِّ، إصدار: 1.0

الحديث:

- الحافظ ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، تح: عبد العزيز بن باز، دار المعرفة- بيروت، 1959
- أبو الحسن مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، دار طيبة -الرياض- ج1، ط1، 2006
- أبو داود، عون المعبود شر السنن، تح: عبد الرحمن محمد عثمان، المكتبة السلفية- المدينة المنورة، ج11، ط2، 1969

المصادر والمراجع العربية :

1. ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي - بدوي طبانه، دار نهضة مصر، ط3، 1962
2. ابن الجوزي: صيد الخاطر، تح: عبد القادر أحمد عطا دار الكتب العلمية -بيروت- ط1، 1992
3. ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، بيروت، ط1، 1987
4. ابن خلدون: المقدمة، تح: عبد السلام الشدادي، ج3، ط1- الدر البيضاء- 2001
5. ابن رشيق القيرواني:العمدة في محاسن الشعر، تح:محمد محي الدين ع الحميد، بيروت:دار المعرفة، ط5، ج2، 1982
6. ابن رشيق القيرواني: قراضة الذهب، تح محمد عبده عزام، القاهرة: دار المعارف، 1964
7. ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، دار المدني -جدة- ج1، 1980.
8. ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح د عبد العزيز المانع، الرياض: دار العلوم، 1985
9. ابن عبد ربّه: العقد الفريد، المطبعة المشرقية، القاهرة، ج2، 1916
10. ابن فارس: الصاحبي، تح السيد أحمد صقر، مكتبة ومطبعة دار إحياء الكتب العربية، د.ت
11. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار المعارف، 1982
12. الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح السيد أحمد صقر، القاهرة: دار المعارف، ط4، 1992
13. الأغاني، أبو الفرج الأصبهاني، مطبعة التقدم- مصر، ج11، 1916
14. الجاحظ: البيان والتبيين، تح: المحامي فوزي عطوي، دار صعب ط1، بيروت، 1968
15. الجاحظ، الحيوان، تر: عبد السلام محمد هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي- بيروت، ج1، ط3، 1969
16. الحاتمي: حلية المحاضرة، تح: محمد عبده عزام، القاهرة- دار المعارف، 1964
17. الحسن اليوسي: زهر الأكم في الأمثال والحكم، تح محمد حجي؛ محمد الأخضر، ج1، د.الثقافة- المغرب، ط1، 1981
18. القاضي علي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المطبعة العصرية- بيروت- ط1، 2006
19. المرزباني: الموشح - مآخذ العلماء على الشعراء -، تح علي البجاوي، القاهرة: مطبعة لجنة البيان العربي، 1965
20. المقري التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر:بيروت- لبنان، ج7، 1988
21. الميداني، مجمع الأمثال، تح محمد محي الدين عبد الحميد، ج1؛ ج2، 1955

22. أبو العلاء المعري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، تح: عبد المجيد دياب، دار المعارف، ج4، ط2، 1992
23. أبو طالب محمد سعيد: علم النفس الفني، مطبعة التعليم العالي، الموصل- العراق، 1990
24. أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، تحقيق إحسان عباس، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط3، 1983.
25. أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح علي البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية- القاهرة، 1952
26. أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمّان للنشر- عمّان، 2000
27. أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، مطبعة السعادة، ط2، القاهرة، 1954
28. أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت، ط1، ج1، 1988
29. أحمد محمد قدور: العربية الفصحى المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس 1991
30. أحمد محمد قدور: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دمشق، 2001
31. أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب - بيروت، ط2، 1989
32. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة - بيروت، ط 2، 1983
33. أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي، المغرب، 1987
34. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم- بيروت، ط4، 1972
35. إبراهيم عوضين: المعارضة في الأدب العربي، ط1، 1980
36. إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط3، 1978
37. إيليا الحاوي: شرح ديوان أبي تمام، ط1، دار الكتاب اللبناني،1981
38. بدوي طبانة: السرقات الأدبية، نهضة مصر- القاهرة، د ط، 1986
39. تمام حسان: البيان في روائع القرآن، عالم الكتب- القاهرة، ط2، 2000
40. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة، 1974
41. جرس الألفاظ: ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980
42. جرير والفرزدق: النقائض، مطبعة ليدن، أعادت طبعه بالأوفسيت مكتبة المثنى، بغداد، ج1،1905
43. جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، د.ط، د.ت
44. حاتم الصكر: ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر: إجراءات ومنهجيات- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 1998
45. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجه، دار الغرب الإسلامي، 1986
46. حسن طبل: المعنى الشعري في التراث النقدي، ج1، 1964
47. حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997
48. حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي- صك جديد لعملة قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003
49. خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1996
50. داود سلمان الشويلي، الذئب والخراف المهضومة، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 2001
51. رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون - الجزائر، 1993

52. رجاء عيد، القول الشعري – منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالإسكندرية، إيداع، ط1، 1995
53. رحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004
54. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006
55. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2001
56. سلام خياط، صناعة الكتابة وأسرار اللغة، شركة رياض الريس للكتب والنشر، ط1، جانفي، 1999
57. سليمان الجمل: الفتوحات الأحمدية بالمنح المحمدية على متن الهمزية المطبعة الخيرية، ط1، مصر، 1886
58. سيد قطب: التصوير الفني في القران، مكتبة القران، د.ت
59. صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات القاهرة، ط1، 1996
60. صلاح فضل: إنتاج الدلالة – قراءة في الشعر والأدب والمسرح- هيئة قصور الثقافة، 1993
61. صلاح فضل: شفرات النص:دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995
62. عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، مطبعة هومة – الجزائر، 1998
63. عبد الستار أحمد فراج: شرح أشعار الهذليين، راجعه محمد حامد شاكر، مطبعة المدني، ج1. دت
64. عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي — القاهرة- ج8، ط4، 2000
65. عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط1، 1991
66. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تع: عليه محمود محمد شاكر، القاهرة – مكتبة الخانجي، 2004
67. عبد الكريم راضي جعفر: نظرية الشعر عند نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000
68. عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية... أنماط وتجارب، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع -القاهرة، 1998
69. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998
70. عبد المنعم خفاجي: معلقة عنترة، مكتبة القاهرة، ط1، 1969
71. عبد الوارث عبد المنعم الحداد: من حديث المعارضات الأدبية، جامعة الأزهر. د ط. د ت
72. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر- قضاياه ظواهره الفنية والمعنوية – منشورات جامعة البعث دار الثقافة
73. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، د ت،
74. على صدر الدين بن معصوم المدني: أنوار الربيع في ألوان البديع، تح: شاكر هادي شكر، ط1، ج3، 1968
75. علي البطل: الصورة في الشعر العربي إلى أواخر القرن2 هـــ، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس-بيروت، ط2، 1981
76. علي حرازم بن العربي برادة المغربي التيجاني: الإرشادات الربانية بالفتوحات الإلهية، مطبعة السعادة – محافظة مصر، 1928
77. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في شعرنا العربي المعاصر، المنشأة الشعبية للنشر، د ط، د ت
78. عمر رضا كحالة: معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالة، ج3، ط1، 1993
79. عيسى فوزي، تجليات الشعرية – قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، إبداع، 1997.
80. قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت
81. كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية التر :، مكتبة مدبولي- مصر، ط2، 1993
82. مجموعة من المؤلفين: آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 1998
83. محمد الطاهر بن عاشور: التحرير والتنوير، مجلد 23، الدار التونسية للنشر، تونس، 1984

84. محمد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات، تح: إحسان عباس، دار صادر- بيروت، ج3، ط1، د ت
85. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، درا توبقال، المغرب، ج3، ط1، 1990
86. محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي: بيروت - لبنان، ط2، 1988
87. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985
88. محمد حسين علي الصغير: الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981
89. محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري- حلب، ط1، 1998
90. محمد عبد الرحمن شعيب: المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، محمد ع الرحمن شعيب، القاهرة، وزارة المعارف، 1964
91. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، الجيزة، مصر، ط1، 1995
92. محمد عزام: النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001
93. محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب المعاصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر- مصر، 1957
94. محمد فتوح: تحليل النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1999
95. محمد محمود قاسم نوفل: تاريخ المعارضات في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، دار الفرقان- بيروت، ط1، 1983
96. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط2، 1986
97. محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط2، 1990
98. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، د. ت،
99. معرفة النص، يمنى العيد: منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985
100. نازك الملائكة: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ت
101. نبيل خالد أبو علي: البوصيري شاهد على العصر المملوكي، دار المقداد للطباعة، ط4، 2005
102. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة واليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط7، 2005
103. نهلة الأحمد: التفاعل النصي- التناصية:النظرية والمنهج-، كتاب الرياض، عدد 104، يوليو، 2000
104. ياسين الأيوبي: آفاق الشعر في العصر المملوكي، جروس برس، طرابلس - لبنان، ط1، 1995
105. يوسف أوغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، رابطة الإبداع الثقافية- الجزائر- ب ط، 2000.

المراجع المترجمة :

1. تودورف: الشعرية، تر: شكري السبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء: المغرب، ط1، 1990
2. تودوروف: نقد النقد، تر: سامي سويدان، ط1، منشورات مركز الإناء القومي، بيروت،1986
3. تودوروف، بارت، انجينو: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، د الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987
4. جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997
5. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986
6. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة- 1996
7. رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: ع السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986
8. رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992

9. رولان بارت: من الأثر الأدبي إلى النص، تر: ع السلام بن ع الله، مجلة الفكر العربي المعاصر- بيروت، 1986
10. رولان بارت: موت المؤلف، تر: منذر عياشي، مجلة الموقف الأدبي، العدد 241، 242، 1991
11. رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، الدار البيضاء- المغرب، 1994
12. رولان بارث: من العمل إلى النص- دراسات في النص والتناصية — تر: محمد خير البقاعي.
13. ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، 1996
14. مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، تر محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، 1998

الدواويـــن الشعرية:

1. ابن الرومي، الديوان، شر: أحمد حسن بسج دار الكتب العلمية - بيروت، ج3، ط3، 2002
2. ابن الفارض، الديوان، دار صادر، د ط، 1962
3. ابن حجر العسقلاني، الديوان، المكتبة العربية، حيدر آباد، 1962
4. ابن سناء الملك، الديوان، محمد عبد الحق، مجلس دائرة المعارف العثمانية، حيدر أباد- الهند-، ط1، 1958
5. ابن قيس؛ الأعشى الكبير، الديوان، تح عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ت
6. البحتري، الديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف - مصر، ج3، ط3، 1963
7. الحطيئة، الديوان، شر: حمدو طماس، دار المعرفة - بيروت- ط2، 2005
8. الفرزدق، الديوان، شر: على فاعور، دار الكتب العلمية-بيروت- ط1، 1987
9. الكميت بن زيد، الديوان، تح محمد نبيل طريفي، دار صادر، بيروت- ط1، 2000
10. امرؤ القيس: الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر، ط5، 1969
11. أبو الأسود الدؤلي، الديوان، تح: محمد حسن آل ياسين- دار ومكتبة الهلال، ط2، 1998
12. أبو الطيب المتنبي، الديوان، شر: أبي البقاء العكبري، مطبعة مصطفى البابي الحلبي- مصر، ج1؛2؛3؛4، 1936
13. أبو تمام، الديوان، شر الخطيب التبريزي، تح محمد عبده عزام، القاهرة: دار المعارف، ط5، ج1، دت
14. أبو ذؤيب وساعد بن جؤية، ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية القاهرة، ط2، 1995
15. أبو طالب، الديوان، تح: محمد حسن آل ياسين، دار ومكتبة الهلال، ط1، 2000
16. أبو فراس الحمداني، الديوان، شر: نخلة قلفاط، مكتبة الشرق، المطبعة الأدبية - بيروت، 1910
17. أبو نواس، الديوان، شرح محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية، - مصر، ط1، 1898
18. أحمد شوقي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة - بيروت- ج1، ط1، 1988
19. بشار بن برد، الديوان، شر: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة- القاهرة، ج4، 1966
20. جرير، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1986
21. حسان بن ثابت، الديوان، تح وليد عرفات، بيروت: دار صادر، 2006
22. ذو الرمة: الديوان، تح: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت- لبنان، ط2، ج3، 1982
23. زهير بن أبي سلمى، الديوان، شر: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 2005
24. طرفة بن العبد، الديوان، شرح الأعلم الشنتمري، تح: درية الخطيب، لطفي الصقال، دمشق-مطبوعات مجمع اللغة العربية، 1975
25. عمرو بن كلثوم، الديوان، تح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996

26. كعب بن زهير، الديوان، شر: الإمام أبي سعيد السكري، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3، 2002

27. لبيد بن ربيعة، الديوان، دار المعرفة: بيروت- لبنان، ط1، 2004.

28. مالك بن الريب، الديوان، تح: نوري حمودي القيسي، من مجلة معهد المخطوطات الغربية، مج 15، ج1. دت

المجلات والدوريات:

1. مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة- عدد 4-5-6، 1995

2. جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، عدد 55، جانفي2001

3. مجلة الأدب الإسلامي، العدد19، المجلد5، 1419هـ.

4. مجلة الأقلام، العدد 7- 8، س 27- 1992

5. مجلة البلاغة المقارنة - ألف، عدد 4، 1984

6. مجلة التراث العربي، عدد 89، مارس2003

7. مجلة الثقافة، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، عدد104،1994

8. مجلة الرافد، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، عدد31، 2000

9. مجلة الملك سعود، مجلد 16، الآداب، 2003

10. مجلة الموقف الأدبي - اتحاد الكتاب العرب، دمشق عدد 383، 2003

11. مجلة الموقف الأدبي- اتحاد الكتاب العرب -دمشق-، عدد 330، 1998

12. مجلة الموقف الأدبي- اتحاد الكتاب العرب، دمشق - عدد 305، 09-1996

13. مجلة الموقف الثقافي، ع17، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1999

14. مجلة الناقد، بيروت - ع 24، 1990

15. مجلة الوحدة، عدد 48، 1988

16. مجلة أبحاث اليرموك، مج13، ع1، 1995

17. مجلة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية)، مجلد21، 2007

18. مجلة جامعة أم القرى لعلوم ش واللغة العربية آ، ج15، ع26، 2003

19. مجلة دراسات عربية، بيروت، عدد:11-12، 1987

20. مجلة علامات- النادي الأدبي بجدة، مج10، ج40، جوان 2001.ج 64، فبراير 2008 و، عدد 18، مجلد5، ديسمبر 1995، ع 1- ط1، ماي 1991

21. مجلة علامات في النقد، عدد 18، مجلد5، ديسمبر1995 - ج3، مج1، النادي الأدبي، جدة 1992؛ الجزء 51، مج 13، مارس 2004

22. مجلة عيون المقالات، عدد 2، المغرب، 1986

23. مجلة فصول - مجلد 16، ع1، صيف 1997 والمجلد 2، العدد 4- 1984

24. مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط2، 1993

25. منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق-2001

المعاجـــم:

1. ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت - لبنان، ج7، ط1،1991
2. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار التراث العربي، بيروت، ط3، 2003

البحوث العلمية:

1. رباعي ربِّي عبد القادر: التضمين في التراث النقدي والبلاغي، رسالة ماجستير جامعة اليرموك
2. صفاء كاظم البديري: التناص في شعر أبي تمام، رسالة ماجستير، كلية التربية — ابن رشد، جامعة بغداد، 2000
3. زعل الغزالي: اللغة والبيان في الدلائل والأسرار للجرجاني، (رسالة دكتوراه)، جامعة دمشق 2001.

الموسوعات:

- موسوعة الشعر العربي، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، الإصدار الأول، مجلد1، ط1، 2009
- معجم الأدباء، لياقوت الحموي، تر: إحسان عباس– دار الغرب الإسلامي، ط1، 1993

الملخّص: جماليات التناص في ديوان البوصيري

يهدف هذا البحث إلى معالجة ظاهرة التناص ودلالتها في ديوان البوصيري، والكشف عن ظاهرة تداخل النصوص وتفاعلها، وتأثير ذلك في إنتاج الدلالة، لما تشكله هذه الظاهرة من أبعاد فنية وإجراءات أسلوبية.

حاولت الدراسةُ الكشف عن النظام الجمالي للتعبير الشعري ووسائله فائقة التميُّز في شعر شرف الدين البوصيري، من خلال البحث عن تداخل النصوص وبؤر تفاعلها في النص الشعري.

كما بيَّنت علاقة الشاعر بالتُّراث واستدعاءه أشكالا مختلفة من التناصات الدينية والأدبية والتاريخية على أساس وظيفي يجسد التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر فضلا عن الوقوف على تقنيات توظيف هذه المتناصات المتنوعة في السياق الشعري القائمة على مبدأ تحويل هذه المتناصات وتعديلها وفقًا لتجربة الشاعر وضرورتها الفنية.

الكلمات المفتاحية: النص، التناص، جماليّة التناص، اللغة الشعرية، الرمز الشعري والصورة الشعرية، الجمالية، علم الجمال

Résumé : **Le charme de la textualité dans le poèmes d' El Boussiri**

L'objectif de ce travail de recherche est de traiter la notion d'intertextualité et sa signification dans le recueil de poèmes de El Boussiri ainsi que de faire découvrir le phénomène d'interférence des textes et sa conséquence sur la production du sens ; étant donné que ce fait constitue des dimensions esthétiques et stylistiques.

La présente étude tente de montrer le côté esthétique de l'expression poétique et ses moyens dans les poèmes de Charafeddine El Boussiri à travers la recherche dans l'intertextualité et ses effets dans la poésie.

D'autre part, ce travail s'intéresse à la relation entre le poète et le patrimoine en se référant aux textes religieux; littéraires et historiques sur une base fonctionnelle qui concrétise cette interférence merveilleuse entre le passé et le présent ainsi que se servir de ses différentes interactions dans le contexte poétique en les modifiant selon l'expérience du poète et ses besoins artistiques.

Mots-clés: *Le texte, la textualité, Le charme de la textualité, la langue poétique- le symbole et l'image poétique. Aesthetisme, esthetique,*

Abstract **The charm of the intertextuality in El Boussiri's poem**

This research investigates intertextuality and its significance, interrelation, and interaction in poems of Busayri Sharaf al-Din. as a phenomenon which constitutes artistic and stylistic dimensions.

The study tried to explore the aesthetic system of poetic expression and its excellent ways in Busayri Sharaf al-Din. poetry through searching for intertextuality and interactive focuses in poetic text

Also explains the relationship between the poet, his heritage and his recollection of various intertextual religious, literary and historical characters

This study identifies techniques of intertextuality and demonstrates how poetry from this period embodies an innovative interaction between the past and the present ,as well as achieve on the techniques of employing different of intertextuality is based on the principle of changing textuality and revising it according to the experiences of the poet and their artistic necessities

Keywords: *The text, intertextuality, esthetic of intertextuality poetic language- symbol and poetic image, Aesthetic, Aesthetics*

فهرس الموضوعات: